ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

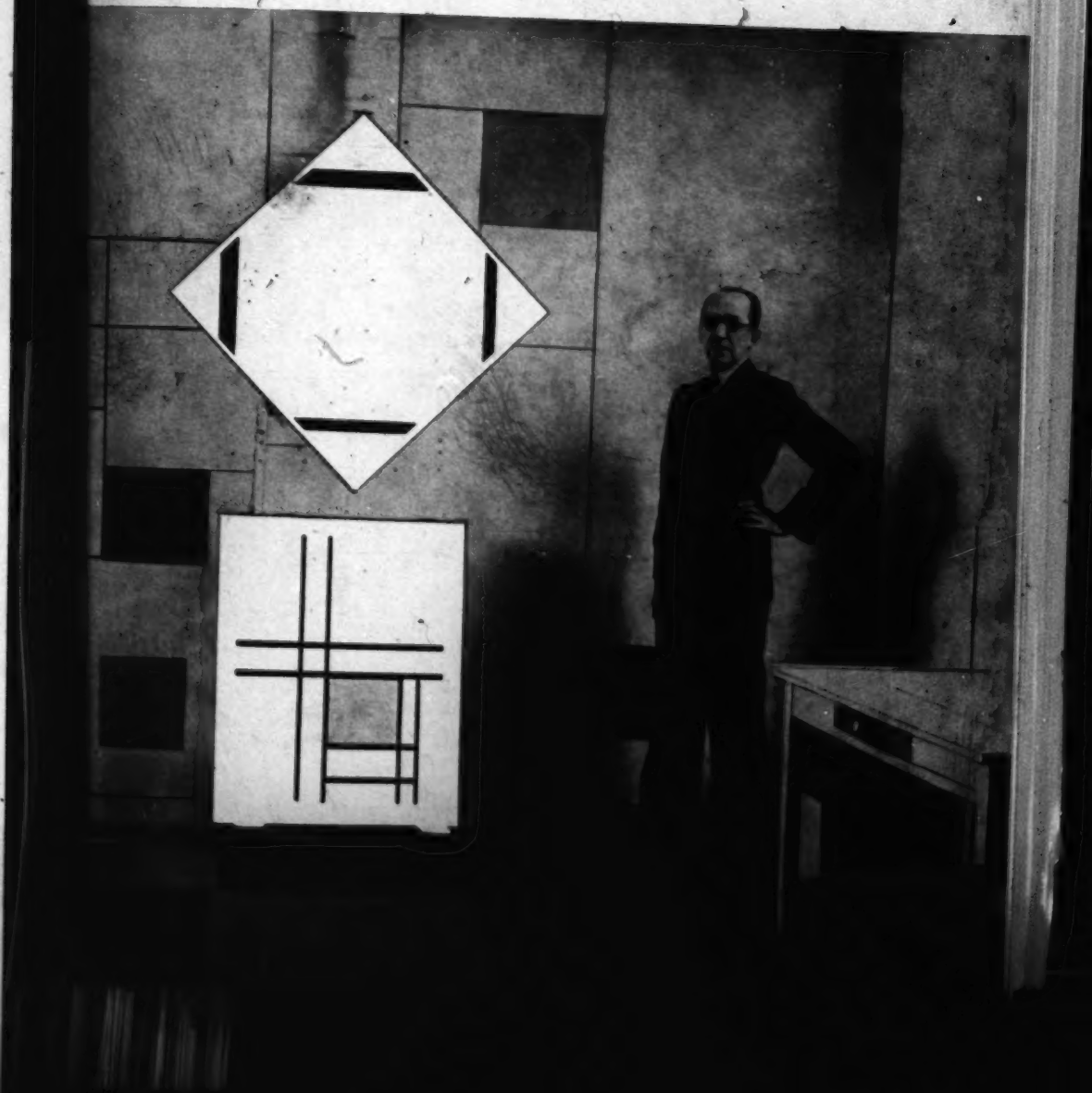
Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

1955

mondriaan



Gemeentemuseum 's-Gravenhage 10 Februari - 12 April 1953

Inleiding

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY
L.794.
14. III. 1922.

Nu ruim 10 jaar geleden stierf te New York Piet Mondriaan, wiens figuur zo'n uitzonderlijke invloed heeft gehad op het kunstleven van de laatste 25 jaar. De tentoonstelling die het Gemeentemuseum heeft samengesteld, moge als een letwat verlate herdenking van dit feit opgevat worden.

Mondriaan's stempel op de moderne kunst (met inbegrip van bouw- en toegepaste kunst) wordt steeds duidelijker, terwijl de belangstelling voor zijn schilderijen juist na de tweede wereldoorlog aanmerkelijk gegroeid is. Zijn naam betekent voor velen een program. Voor evenvele anderen drukt deze hun afschuw voor de ontwikkeling der moderne kunst uit. Wij hopen zeer dat door dé nu samengestelde tentoonstelling meer begrip voor de strakke lijn, die het oeuvre van Mondriaan samenbindt, zal ontstaan.

Het samenstellen van deze tentoonstelling was geenszins gemakkelijk. Het is zelfs te stellen, dat ware er niet het onuitputtelijke reservoir in de vorm van de collectie van Mondriaan's vriend, de heer S. B. Slijper te Blaricum, geweest, zij nooit in deze volledigheid tot stand had kunnen komen. Immers, Mondriaan's schilderijen zijn over de wereld verstrooid geraakt. Een groot aantal ervan bevindt zich in Amerika, waar contact met de eigenaars zeer moeilijk te verkrijgen was. Het samenbrengen der werken werd mede zeer bemoeilijkt doordat Mondriaan in de dertiger jaren, in Parijs, het contact met slechts enkele van zijn Nederlandse vrienden onderhield, zodat uit deze belangrijke periode in ons land vrijwel niets te vinden was. Gelukkig hebben wij in Zwitserland bij een groep verzamelaars, en vrienden van Mondriaan, uit die tijd een aantal belangrijke werkén kunnen vinden.

Door de ongemene kwetsbaarheid was het onmogelijk de beide hoofdwerken van Mondriaan's Amerikaanse periode, de twee „Boogie Woogie" schilderijen, naar Holland te doen komen. Wij konden echter wel een bijzonder interessante picturale analyse van één dezer schilderijen verwerven, die dit gemis wellicht enigszins kan vergoeden.

Bij het samenstellen van de catalogus stuitten wij op de moeilijkheid dat Mondriaan's schilderijen zo slecht met woorden zijn te beschrijven. Om dit te ondervangen hebben wij van elk schilderij in de tentoonstelling een documentaire afbeelding opgenomen, waardoor wij hopen dat de waarde van de catalogus belangrijk verhoogd zal worden.

Tevens meenden wij er goed aan te doen om een zo uitgebreid mogelijke bibliografie van Mondriaan op te nemen. Deze verwonderlijke hoeveelheid literatuur doet nog eens te duidelijker zien hoezeer Mondriaan in de belangstelling stond en staat.

Het is ons een grote vreugde, dat wij door de hulp van de vele binnen- en buitenlandse inzenders, die slechts node Mondriaan's werk – dat met hun leven samengegroeid schijnt te zijn – afstonden, deze overzichtstentoonstelling konden samenstellen.

Mondriaan's werk staat nog midden in de discussie over de waarde van de moderne kunst. Het is daardoor springlevend en tevens voor vele der jongste kunstenaars een binding met de roemrijke beginperiode van hun kunst. Om deze binding nog eens nadrukkelijk in het licht te stellen, hebben wij met de hulp van de architecten J. J. P. Oud en G. Rietveld een zaaltje samengesteld, dat een overzicht geeft van het werk der Stijl-groep, waarmede Mondriaan zo innig verbonden was. Als deze tentoonstelling er in zou kunnen slagen om de discussie over Mondriaan positief te beïnvloeden, zal dat voor allen die er aan medewerkten een grote voldoening zijn.

L. J. F. W.

Michel Seuphor: Mondriaan

Naarmate de eeuw vordert, krijgt de figuur van Mondriaan meer relief, wordt steeds meer een unieke verschijning. Uitzonderlijk en eenzaam was hij reeds tijdens zijn leven. Allen die hem gekend hebben, kunnen getuigen van zijn ascetisch maar blijmoedig leven als verstokt vrijgezel. Zijn bijzondere plaats in de geschiedenis dankt hij echter geheel aan zijn werk. Door de jaren wint dit werk nog iedere dag aan betekenis en dwingt zelfs de tegenstanders respect af. Deze laatsten zijn nu nog even talrijk als bij zijn leven, maar zij durven hem niet meer rechtstreeks aan te vallen en moeten er zich tevreden mee stellen hem te treffen in die hem lief waren of in die zich zijn aanhangers noemen. Er heerst tegenwoordig over de gehele wereld een hardnekkige neiging tot neo-expressionistische en armelijk romantische schilderkunst, afgezien van een sociaal realisme dat zich voegt naar politieke leuzen. De abstracte kunst wordt zijdelings aangevallen in de navolgers van Mondriaan, die men brandmerkt als minderwaardige epigonen, maar vreemd genoeg niet in haar expressionistische navolgers, die als ware kunstenaars worden beschouwd en dienovereenkomstig van gezaghebbende en officiële zijde worden gesteund. Deze vreemde situatie in de kunst draagt er toe bij om van Mondriaan nu, elf jaar na zijn dood, een veelomstreden figuur te maken, een gepersonifieerde aanklacht, die men tracht te negeren, maar die er is, onontkoombaar als een voortdurend verwijt. Dit kon gebeuren omdat zijn werk steeds actueel is gebleven, en in zijn stille welsprekendheid nog altijd te zien is in Europese en Amerikaanse musea, zowel als in beroemde particuliere verzamelingen. Zijn werk bezat dergelijke kwaliteiten, dat enkelen reeds zeer vroeg hebben begrepen wat het werkelijk waard was. Mondriaan was nog betrekkelijk jong – 54 jaar – toen Miss Katherine Dreyer, de Amerikaanse die zoveel voor de moderne kunst heeft gedaan, over hem schreef: „Holland has produced three great painters who though a logical expression of their own country, rose above it through the vigor of their personality. the first was Rembrandt, the second was Van Gogh and the third is Mondrian. When one compares Rembrandt with the men of his period, men as great as Frans Hals, one realizes the strong individuality of the man. So Van Gogh stands out in contrast to Mauve, Israels and the fine painters of his period. And again you find it in Mondrian who with consequential slow development rose from that strong individualistic expression into a great clarity. Nowhere has such clarification been reached as in the paintings of Mondrian." Dit is geen posthume hulde, maar een getuigenis over een nog levend schilder, in de catalogus van een tentoonstelling waaraan vele tijdgenoten deelnamen. Op een andere plaats in dezelfde catalogus schrijft Miss Dreyer dat Mondriaan

„... after twenty years of slow, steady development has reached a clarification of thought...". Wij weten nu dat dit juist is. Mondriaan was een groot schilder ook vóór het neo-plasticisme, zelfs vóór hij in aanraking kwam met het cubisme. Tussen 1890 en 1912 heeft hij bijna alle richtingen der schilderkunst onderzocht en een ongewone stalenkaart van uiteenlopende stijlen getoond om uiteindelijk, indien men dat zou mogen zeggen, de schilderkunst zelf te overtreffen. Hij komt dan tot een eigen stijl, waarbij hij voorbij de kunst zelf reikt naar een nog onbetreden gebied „über allen Gipfeln". Theosofie en boeken over hindoeïsme wezen hem de weg naar de wereld van de geest. De tekst van een lezing van Krishnamurti, uitgegeven in 1911, die hij, weggestopt in een kast, tot zijn dood bewaarde, is daarom een niet te verwaarlozen aanwijzing, vooral wanneer men bedenkt dat Mondriaan niet om boeken gaf en er zelf slechts enkele bezat. Maar eenmaal die weg gewezen, leidde hem dit, tezamen met de openbaring van het cubisme, naar de abstractie, men zou kunnen zeggen naar de vergeestelijking van de kunst. Het cubisme gaf hem een punt van uitgang in de werkelijkheid, maar al spoedig zocht hij verder en dieper. Zijn schilderijen uit 1913 en 1914 tonen een soort metaphysisch cubisme (men zou het metacubisme kunnen noemen). De zuivere beelding is reeds aanwezig in deze pure muziek voor het oog. En men denkt aan het woord van Van Gogh: „Dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique".

Men hoort in Parijs nog al eens beweren dat men Hollander moet zijn om Mondriaan te kunnen begrijpen. Sommigen denken zeer spitsvondig te zijn door in het neo-plastische werk een herinnering te zien aan de strakke Hollandse polders, aan de kanalen en zelfs aan de tulpenvelden. Dat ik deze grove misvatting hier vermeld, is alleen omdat ik haar ook in Holland zelf heb horen verkondigen. Laat het nu nogmaals gezegd zijn, dat de kunst van Mondriaan in de eerste plaats en bovenal een universele taal spreekt. Want wat sommigen er ook over mogen denken, uitbeelding van de menselijke figuur is niet de enig mogelijke universele taal. Men behoeft slechts te denken aan ideogrammen of aan de grote verscheidenheid van tekens en symbolen. Zuiver gesteld, wordt het neo-plastische werk van Mondriaan, het werk der laatste dertig jaren van zijn leven dus, geheel gekenmerkt door het meest essentiële en meest eenvoudige ideogram: de rechte hoek. Voor hem betekende dit de ontdekking van een absolute klaarheid, die tegelijkertijd een beeld geeft van de mens en van de wereld, van de verhouding mens-wereld en de altijd weer nieuwe beschouwing van deze verhouding. Door dit voortdurend vasthouden aan een innerlijk beleden, elementaire waarheid is Mondriaan misschien wel de meest „klassieke" moderne schilder. Trouwens, was Plato niet zijn eerste verdediger toen hij bij monde van Socrates sprak over „geometrisch geordende werken, waarvan de vormen niet, als alle andere, alleen vergelijkenderwijze schoon zijn, maar als wezenskenmerk een duurzame schoonheid in zichzelve bezitten. Vormen die een geheel eigen schoonheidsbeleving oproepen, die niets gemeen heeft met het genot dat door zintuigelijke prikkeling wordt veroorzaakt".

De Griekse beeldhouwkunst heeft ons de goddelijke proporties van het menselijk lichaam leren zien. Hier, in de zuivere beelding van Mondriaan, ziet men de goddelijke proporties van de geest.

Michel Seuphor: Mondrian

A mesure que le siècle avance la figure de Mondrian prend plus de relief, devient plus insolite. Exceptionnel et solitaire il l'était déjà de son vivant. Tous ceux qui l'ont approché attesteront sa vie d'ascète non chagrin, de célibataire impénitent. Mais le relief de l'histoire c'est à son oeuvre qu'il la doit. Cette oeuvre, le recul du temps la grandit chaque jour et force le respect des adversaires. Ceux-ci sont aussi nombreux aujourd'hui que lorsque l'homme était des nôtres, mais ils n'osent plus s'attaquer à lui directement et doivent se contenter de le combattre dans ceux qu'il aurait aimés ou qui se disent ses disciples. Il y a actuellement dans les deux hémisphères une vogue persistante de peinture néo-expressionniste et pauvrement romantique, sans compter un réalisme social obéissant à des mots d'ordre politiques. L'art abstrait est battu en brèche dans les successeurs de Mondrian que l'on qualifie vils épigones, mais non pas dans les successeurs de l'expressionnisme qui, eux, sont traités en créateurs et soutenus par de puissantes et officielles mains. Cette curieuse situation de l'art, en 1955, contribue à faire de Mondrian, onze ans après sa mort, un objet de contradiction, un reproche immobile que l'on s'efforce de ne pas voir mais qui est là, inamovible de son piédestal, omniprésent comme un remords. C'est que l'oeuvre n'a jamais cessé d'être actuelle et d'être visible, silencieusement éloquente, dans les musées d'Europe et d'Amérique, dans de fameuses collections particulières.

Cette oeuvre avait des vertus telles que quelques personnes ont compris très tôt quelle était la valeur ici présente. Mondrian était encore relativement jeune – il avait cinquante-quatre ans – lorsque Miss Katherine Dreier, l'éminente animatrice américaine, écrivit: „La Hollande a produit trois grands peintres lesquels, bien qu'ils furent une expression logique de leur pays, se sont élevés au-dessus de lui par la vigueur de leur personnalité. Le premier était Rembrandt, le second était Van Gogh, le troisième est Mondrian. On réalise la forte personnalité de Rembrandt lorsqu'on le compare aux les hommes de son temps, avec des hommes aussi grands que Franz Hals. De même van Gogh contraste fortement à côté de Mauve, Israëls et des très bons peintres de son époque. Et maintenant de nouveau voici Mondrian qui, partant de cette expression fortement individualiste, est parvenu à une clarté qui, avant lui, ne fut jamais atteinte." Ce ne sont pas là des fleurs sur une tombe: c'est un témoignage sur un homme vivant imprimé dans le catalogue d'une exposition à laquelle cent autres peintres contemporains participaient.

Dans un autre endroit du même ouvrage Miss Dreier écrit que Mondrian atteignit la clarification de la pensée „après vingt ans d'un développement lent et continu". Les

savons aujourd'hui que cela est exact. Mondrian était un grand peintre avant le néo-plasticisme, avant même de rencontrer le cubisme. Il a, de 1890 à 1912, parcouru à peu près tout le registre de la peinture et fourni un échantillonnage extraordinaire de styles divers pour ensuite dépasser la peinture même, s'il on peut dire, et proposer un style à lui, une sorte d'au-delà de l'art, une région non encore atteinte Überallen Gipfeln.

L'information des choses de l'esprit lui était venue par la théosophie et la lecture d'ouvrages d'hindouisme. Le texte d'une conférence de Krishnamurti édité en 1911 et qu'il garda jusqu'à sa mort, caché dans son armoire, est un signe non négligeable, surtout lorsque l'on considère que Mondrian ne tenait pas aux livres et n'en avait guère chez lui.

Mais dès cette information, jointe au choc du cubisme, tout le conduisit à l'abstraction, on devrait dire à la spiritualisation de l'art. Le cubisme lui donna la note physique du départ, mais il la transcenda très vite. Ses toiles de 1913 et 1914 sont une métaphysique du cubisme (on pourrait inventer pour elle le mot métacubisme). La plastique pure est déjà là dans cette pure musique pour les yeux. Et l'on pense à la parole de van Gogh: „Dans un tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique".

On entend dire parfois à Paris qu'il faut être Hollandais pour comprendre Mondrian. Certains se croient très perspicaces en voyant dans les oeuvres néo-plastiques le souvenir des prés rectilignes de la Hollande, des canaux, voire des champs de tulipes. Si je relève cette erreur énorme c'est que je l'ai entendue formuler même en Hollande. Qu'il soit donc dit une nouvelle fois que l'art de Mondrian est d'abord, et surtout, un langage universel. Car la figure humaine, quoi que certains en pensent, n'est pas le seul langage universel. Il y a les idéogrammes, par exemple, il y a la multitude des signes symboliques. Précisément, l'oeuvre néo-plastique de Mondrian, l'oeuvre des trente dernières années de sa vie, est toute entière marquée de l'idéogramme le plus essentiel et le plus simple: l'angle droit. Pour lui, c'était la découverte d'une sérénité absolue qui est, en même temps, une image de l'homme et du monde, du rapport homme-monde, et la contemplation toujours nouvelle de ce rapport. Par cette longue affirmation d'une vérité élémentaire, intérieurement adorée, Mondrian est peut-être le plus Grec des peintres modernes. D'ailleurs, Platon ne fut-il pas son premier défenseur lorsque, par la bouche de Socrate, il parle des „ouvrages faits à la règle et à l'équerre dont les figures ne sont pas, comme les autres, belles par comparaison, mais toujours belles en elles-mêmes, de leur nature propre, procurant certains plaisirs qui leur sont particuliers et qui n'ont rien de commun avec les plaisirs produits par le chatouillement". La statuaire grecque nous a appris la divine proportion du corps humain. Voici, avec la plastique pure de Mondrian, la divine proportion de l'esprit.

P. Mondrian: Le Néo-Plasticisme Principe Général de l'Equivalence Plastique

„Aux hommes futurs"

Quoique l'art, d'une part, soit l'expression plastique de notre émotion esthétique, nous ne pouvons pas en conclure que l'art ne serait que „l'expression esthétique de nos sensations subjectives". La logique veut que l'art soit l'expression plastique de tout notre être: qu'il doit donc être également l'apparition plastique du non-individuel qui en est l'opposition absolue et annulante – que, d'autre part, il doit être l'expression directe de l'universel en nous, c'est-à-dire l'apparition exacte de l'universel en dehors de nous. L'universel ainsi compris est ce qui est et reste toujours: pour nous le plus ou moins, inconscient, en opposition du plus ou moins conscient – l'individuel, qui se répète et se renouvelle.

Tout notre être est aussi bien l'un que l'autre: l'inconscient et le conscient, l'immuable et le muable, naissant et changeant de forme sous leur action réciproque.

Cette action contient toute la misère et tout le bonheur de la vie: la misère est causée par la séparation continuelle, le bonheur par la renaissance perpétuelle du changeable. L'immuable est au-dessus de toute la misère et de tout le bonheur: c'est l'équilibre.

Par notre immuable, nous nous confondons avec toutes les choses, le muable détruit notre équilibre, nous limite et nous sépare de tout ce qui est autre que nous. C'est de cet équilibre, de l'inconscient, de l'immuable que l'art vient. Il atteint son expression plastique par le conscient. Par cela, l'apparition de l'art est l'expression plastique de l'inconscient et du conscient. Elle montre le rapport de l'un et de l'autre: elle change, mais l'art reste immuable.

Il est possible que dans „la totalité de notre être", l'individuel ou l'universel domine, ou bien que l'équilibre entre ces deux soit approché. C'est cette dernière possibilité qui nous permet d'être universel en tant qu'individu: c'est-à-dire d'extérioriser l'inconscient consciemment. C'est alors que nous voyons et entendons universellement car nous nous sommes élevés au-dessus de la domination du plus extérieur. Voyant la forme de l'apparition extérieure, écoutant les bruits, les sons, les paroles, ceux-ci nous apparaissent autres que par notre vision et audition universelles. Ce que nous voyons ou entendons réellement est la manifestation directe de l'universel, tandis que ce que nous apercevons en dehors de nous comme forme et son, se montre affaibli et voilé. Si nous cherchons l'expression plastique nous exprimons notre perception universelle et par cela notre être universel, comme individu: donc, l'un et l'autre en équivalence. Se trouver au-dessus de la forme limitative, et employer néanmoins la forme délimitée et la parole matérialisée, n'est pas une véritable manifestation de notre être, cela n'en est pas la pure expression plastique: une nouvelle expression plastique est inévitable, une apparition équivalente de l'un et de l'autre, donc une expression plastique en rapport équilibré.

Tous les arts s'efforcent d'arriver à la plastique esthétique du rapport existant entre l'individuel et l'universel, le subjectif et l'objectif, la nature et l'esprit: donc, tous les arts, sans exception, sont plastiques. Malgré cela, ne sont considérés comme arts plastiques que l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, parce que l'on ne vit que dans l'individuel-conscient. Mais, pour l'inconscient, une expression musicale ou verbale n'est pas moins plastique que celle des autres arts. L'expression plastique pure se manifeste par l'inconscient, tandis que c'est l'expression plastique dans la forme délimitée que

crée et qui représente l'individuel conscient.
Jusqu'à présent, aucun des arts n'a été purement plastique parce que le conscient individuel dominait: tous étaient plus ou moins descriptifs, indirects, approchants. L'individuel, dominant en nous et en dehors de nous, „décrit". L'universel en nous aussi, mais seulement s'il n'est pas assez conscient dans notre conscient (individuel) pour arriver à l'apparition pure.
Tandis que l'universel en nous devient de plus en plus conscient, que l'indéterminé croît vers le déterminé, les choses en dehors de nous gardent leur forme indéterminée.
De là la nécessité, au fur et à mesure que l'inconscient (l'universel en nous) s'approche du conscient, de transformer constamment, de mieux déterminer l'apparition capricieuse et indéterminée du phénomène naturel.
Ainsi, l'esprit nouveau anéantit la forme délimitée dans l'expression esthétique et reconstruit une apparition équivalente du subjectif et de l'objectif, du contenu et du contenant: une dualité équilibrée de l'universel et de l'individuel et avec cette „dualité-dans-la-pluralité", elle crée le rapport purement esthétique.
On a l'impression que la Littérature et la Musique par la description et la paraphrase suivaient les arts dits plastiques. L'inverse également: ces arts plastiques semblent suivre l'esprit romantique et symbolique de la Littérature et de la Musique. Tant que l'on employait la forme naturelle comme moyen plastique, on pouvait comprendre cette tendance vers la description, surtout dans la Sculpture et la Peinture. Cette forme naturelle voile l'expression plastique directe de l'universel, parce que le subjectif et l'objectif n'y sont pas en équivalence plastique. Les expressions plastiques de l'un et de l'autre se confondent.
L'apparation plastique naturelle se présente comme corporéité. (Voir De Stijl, an. I, art. 4, Organe hollandais du Néo-Plasticisme.)
Celle-ci s'exprime, plastiquement, comme une sphéricité qui voudrait être plane ou bien comme un plan qui serait forcé d'être sphérique; comme une courbe tendant vers une droite ou une droite que l'on forcerait d'être courbe.
Cette expression plastique n'est donc pas équilibrée.
On essayait d'atteindre l'équilibre par la composition, mais par une composition voilée dans la représentation et le sujet. Ainsi, c'était parce que l'on employait des moyens plastiques impurs que la Sculpture et la Peinture arrivaient à la description.
De même, le moyen plastique de l'Art du verbe est ainsi devenu impur (forme) et est, par conséquent, la même voie que les arts dits plastiques. Là aussi l'on essayait d'exprimer le contenu du tout par paraphrase et non par le verbe lui-même. Le verbe – assemblé en phrase – s'affaiblissait comme pluralité homogène. On s'exprimait à l'aide du symbole. Néanmoins, il existe des mots, plusieurs mots même qui, par leur force propre et leurs rapports mutuels, peuvent exprimer les deux principes de l'être. Dans tous les arts, l'objectif combattait le subjectif, l'universel l'individuel: l'expression plastique pure, l'expression descriptive. Ainsi, l'art tendait vers la plastique équilibrée. Le déséquilibre entre l'individuel et l'universel crée le tragique et s'exprime en plastique tragique. Dans ce qui est, soit forme, soit corporéité, la nature domine: ceci crée le tragique. (De Stijl, an. I N.B., art. 8.)

Le tragique de la vie conduit au créer artistique: l'art, parce que abstrait, et en opposition avec le concret naturel peut précéder la disparition graduelle du tragique. Plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté.

L'esprit nouveau ne peut se manifester qu'au sein du tragique. Il ne trouve que la forme vieillotte, la plastique nouvelle restant encore à créer. Né dans l'ambiance du passé, il ne peut s'exprimer que dans la réalité vitale de l'abstrait. (De Stijl, en. 1 N. B., art. 9.)

Parce que partie du tout, l'esprit nouveau ne peut se libérer entièrement du tragique.

La Plastique nouvelle, l'expression de la réalité vitale de l'abstrait ne s'est pas entièrement libérée du tragique, mais elle a cessé d'en être dominée.

Par contre, dans l'ancienne plastique, le tragique domine. Elle ne peut se passer du tragique et de la plastique tragique.

Tant que l'individuel domine, la plastique tragique est nécessaire, car c'est elle qui, dans ce cas, crée l'émotion. Mais, dès qu'une période de plus grande maturité est atteinte, la plastique tragique devient insupportable.

Dans la réalité vitale de l'abstrait, l'homme nouveau a dépassé les sentiments de nostalgie, de joie, de ravissement, de douleur, d'horreur, etc.; dans l'émotion „constante" par le beau, ceux-ci se sont épurés et approfondis. Il atteint une vision beaucoup plus profonde de la réalité sensible.

Les choses ne sont belles ou laides que dans le temps et l'espace. La vision de l'homme nouveau s'étant libérée de ces deux facteurs tout s'unifie dans l'unique beauté.

L'art a toujours voulu cette vision, mais étant la forme plastique, et suivant l'apparition naturelle, il n'a pas pu la réaliser en pureté et restait la plastique tragique avec l'intention de son contraire.

L'Art du verbe fait ressortir fortement cette volonté. La tragédie, la comédie, l'épique, le lyrisme, le romantisme ne sont que des expressions diverses de la plastique tragique.

Dans la mesure du possible, et tant qu'elle ne dégénéra pas en impressionnisme proprement dit (une autre forme de la plastique tragique) celle-ci trouva une première opposition dans le réalisme pur parce que vision plus objective.

Dans la Peinture, le Néo-Impressionisme, le Pointillisme, le Divisionnisme tentèrent d'abolir la corporéité dominant dans la plastique, en supprimant le modelé et la vision perspective habituelle. Mais ce n'est que dans le Cubisme que nous le trouvons érigé en système. Dans ce dernier, la plastique tragique perdit sa puissance dominatrice en majeure partie par l'opposition de la couleur pure et l'abstraction de la forme naturelle.

De même, dans les autres arts, le Cubisme, comme le Futurisme, et plus tard le Dadaïsme, épurèrent et démolirent la domination du tragique dans la plastique.

Mais la Peinture Abstraite Réelle ou Néo-Plasticisme „s'en libéra" en étant une plastique réellement nouvelle. En même temps, il s'éleva au-dessus de l'appréciation et de la conception anciennes qui exigent la plastique tragique.

En général, on ne se rend pas compte que le déséquilibre est une malédiction pour l'humanité et l'on continue à cultiver ardemment le sentiment du tragique. Jusqu'à présent, le plus extérieur domine en tout. Le féminin et le matériel régissent la vie et la société et entravent l'expression spirituelle en fonction du masculin. Dans un manifeste

des Futuristes, la proclamation de la haine de la femme (le féminin) est entièrement juste. C'est la Femme dans l'Homme qui est la cause directe de la domination du tragique dans l'art.

La conception ancienne qui voulait le tragique prédomine dans les masses. De là, l'art tel qu'il est actuellement, nos théâtres, nos cinémas, nos concerts, tels qu'ils sont. La plastique tragique est une puissance négative dont la conception ancienne a servi pour emprisonner. C'est en se servant d'elle que l'on moralise, professe, enseigne...

N'oublions pas que notre société veut l'utile à côté du beau!

Toutefois, l'ancien se transforme et croît vers le nouveau. Nous avons vu naître le nouveau: dans tous les arts, il se lève, plus ou moins.

L'ancien ne nuit qu'en tant qu'il met obstacle au nouveau. Ce n'est qu'en regard du nouveau qu'il ne compte plus. A un moment passé, toutes les variétés de l'ancien étaient „nouvelles"... mais non le nouveau.

Car, n'oublions pas que nous sommes à un tournant de la culture, à la fin de tout ancien: la séparation des deux est absolue et définitive. Que l'on le reconnaisse ou non, logiquement on peut prévoir que l'avenir ne comprendra plus la plastique tragique, de même qu'un adulte ignore l'âme de l'enfant.

En même temps que le tragique dominateur, l'esprit nouveau supprime la description dans l'art. Parce que l'obstacle de la forme a été anéanti, l'art nouveau s'affirme plastique pure. L'esprit nouveau a trouvé son expression plastique. Dans sa matérialité, l'un et l'autre se sont neutralisés et s'accouplent dans l'unité. La confusion dans l'unité apparente de l'intérieur et de l'extérieur est devenue une dualité équivalente formant l'unité absolue. L'individuel et l'universel sont en opposition plus équilibrée. Parce que confondus dans l'unité la description devient superflue: l'un se connaît par l'autre. Ils s'expriment plastiquement sans employer la forme: leur rapport seul (par un moyen plastique direct) crée la plastique.

C'est dans la peinture que la Plastique Nouvelle arriva pour la première fois à l'expression complète. Ayant pu être formulée parce que son principe a été solidement établi, cette plastique se perfectionne néanmoins sans cesse.

Le Néo-Plasticisme a ses racines dans le Cubisme. Elle peut porter également le nom de Peinture Abstraite Réelle parce que l'abstrait (tout comme les sciences mathématiques, mais sans atteindre l'absolu comme elles) peut être exprimé par une réalité plastique. C'est même là l'essence caractéristique de la Plastique nouvelle dans la Peinture. Elle est une composition de plans rectangulaires en couleur exprimant la réalité la plus approfondie. Elle y arrive par l'expression plastique des rapports et non par l'apparition naturelle. Elle réalise ce que toute peinture a voulu, mais n'a pas pu exprimer autrement que d'une manière voilée. Les plans colorés, tant par position et dimension que par la valorisation de la couleur n'expriment plastiquement que des rapports et non des formes.

La Plastique nouvelle met ses rapports en équilibre esthétique et exprime par là l'harmonie nouvelle.

L'avenir de la Plastique nouvelle et sa réalisation proprement dite dans la Peinture réside dans la Chronoplastique dans l'architecture. (De Stijl, ex. 2, Trilogues 7.) Ils

commande aussi bien l'intérieur que l'extérieur de l'édifice avec tout ce qui, dans ce dernier, exprime plastiquement les rapports par la couleur. Pas plus que la „Nouvelle Plastique-commetableau" qui la prépara, la Chromoplastique n'est une „décoration". Elle est une peinture entièrement nouvelle dans laquelle se résout toute la Peinture, tant picturale que décorative. Elle réunit le caractère objectif de l'art décoratif (mais beaucoup plus fortement que lui) au caractère subjectif de l'art pictural (mais elle est plus approfondie). Actuellement, pour des raisons matérielles et techniques, il est très difficile de tracer son image exacte.

A présent, chaque art s'efforce de s'exprimer plus directement par son moyen plastique et cherche à le libérer dans la mesure du possible.

La Musique tend vers la libération du son, la Littérature vers celle du verbe. Ainsi, en épurant les moyens plastiques, ils arrivent à la plastique pure des rapports. Le degré et le mode d'épuration varient selon l'art et l'époque où ceux-ci peuvent être atteints.

En fait, l'esprit nouveau se révèle par le moyen plastique: il s'exprime par la composition. Cette dernière doit exprimer une plastique équilibrée en fonction de l'individuel et de l'universel. Le tragique dominateur doit être aboli par la composition et le moyen plastique ensemble: car si l'apparition plastique n'est pas composée en opposition constante et neutralisante, le moyen plastique reviendrait à l'expression de la „forme" et serait à nouveau voilé par le descriptif.

Ainsi, le Néo-Plasticisme dans l'art n'est pas uniquement une question de „procédé". Dans la Plastique Nouvelle, et par elle, le procédé change. La pierre de touche de l'esprit nouveau, après la composition, est justement ce que l'on appelle si souvent à la légère „le procédé".

„C'est par l'apparition que l'on juge si une œuvre d'art est réellement l'expression plastique pure de l'universel." (De Stijl, an. 1 N. B., page 65.)

Parce que la Sculpture et la Peinture ont pu réduire les moyens plastiques primitifs à un moyen plastique universel, elles peuvent s'exprimer plastiquement et effectivement dans l'exactitude et l'abstrait. L'Architecture, par sa nature même, dispose déjà d'un moyen plastique libéré de la forme capricieuse de l'apparition naturelle.

Dans la Plastique Nouvelle, la peinture ne s'exprime plus par la corporéité apparente qui confère l'expression naturelle. Au contraire, elle s'exprime plastiquement par le plan dans le plane. En réduisant la corporéité tridimensionale dans la peinture à un plan, elle exprime le rapport pur.

Toutefois, l'Architecture ainsi que la Sculpture, ont par leurs moyens plastiques, l'avantage sur la Peinture par d'autres possibilités.

Par son moyen plastique, l'Architecture est une apparition esthétique et mathématique, donc exacte et plus ou moins abstraite. Etant composition de plans opposés et se neutralisant, elle est l'expression plastique exacte du rapport esthétique équilibré dans l'espace. La Plastique Nouvelle ne voit pas l'Architecture, pas plus que la Peinture, comme morphoplastique. C'était là la vision ancienne. Malgré la forme apparente dans la plastique architecturale, elle n'est pas forme définie et délimitée – pas plus que la composition des plans rectangulaires en couleur dans la Plastique Nouvelle de la Peinture. La forme réelle est ce qui est fermé, ou rond, ou courbe, en opposition avec

la forme apparente du rectangle où les lignes se coupent, se touchent en tangente mais ne cessent pas de continuer.

Vue comme opposition équilibrée de l'expansion et du limité dans la composition plane, l'expression architecturale (malgré sa troisième dimension) cesse d'exister en corporéité et comme objet. Son expression abstraite apparaît même plus directe que dans la Peinture.

Toutefois, l'abstrait ne se réalise pas par la stylisation, il n'apparaît pas seulement par la simplification et l'épuration. Car l'abstrait reste l'expression plastique en fonction de l'universel: c'est l'intériorisation la plus approfondie de l'extérieur et l'extériorisation la plus pure de l'intérieur. (De Stijl, an 1, N. P., art. 3.)

Aujourd'hui, l'on voit l'Architecture s'épurer et se simplifier, mais peu réalisent l'expression plastique de l'abstrait.

Comme apparition directe de l'universel, la plastique abstraite neutralise l'individuel. Actuellement, en s'efforçant vers la généralisation, on ne fait qu'accentuer la „particularité" de l'œuvre architecturale. Il en est de cette dernière comme de chaque forme stylisée ou ramenée à son expression géométrique: le particulier ressort d'autant plus fortement que l'on a écarté plus complètement le capricieux. Aussi, voyons-nous de nos jours l'apparition d'édifices du style sévère des temples, mais ce n'est pas là le nouveau.

L'esprit nouveau abolit le particulier. Il ne suffit pas que la forme se quintessencie, que les proportions du tout soient harmonieuses: il faut, au contraire, que l'œuvre toute entière ne soit que l'expression plastique des rapports et disparaisse en tant que particularité.

L'édification par masses est préférable à celle par unités. Dans la première, le particulier est déjà supprimé par la composition qui naît d'elle-même. Mais en regardant bien, la composition est également la condition première dans la construction unitaire: de même que dans la Peintre, c'est surtout la composition qui doit supprimer l'individuel.

Toutefois, dès le commencement de l'Architecture, celle-ci, par sa nature propre, fut une tentative inconsciente vers l'expression plastique abstraite. En effet, dans l'Architecture, il ne fut pas possible de déformer le moyen plastique aussi radicalement que dans la Peinture et la Sculpture. Ce ne fut qu'en appelant ces dernières à son aide que la pierre mathématique devint çà et là une apparition naturelle. Aussi, faillit-il la décadence pour que le tout prenne l'aspect plus capricieux des choses de la nature.

La Peinture, par contre, avait à monter de la plastique naturelle à la plastique abstraite. Ainsi, pour elle, la route aboutissant à l'exacte plastique des rapports fut plus dure.

On comprend donc que là où l'Architecture, par la facilité de son moyen plastique, passait sans la voir près de l'expression plastique pure, la Peinture, elle, arriva la première à la conception claire que l'art est le plus pur dans l'expression plastique du seul rapport esthétique.

Quoique la Sculpture possédât dans le prisme un moyen plastique exact, elle préféra, comme la Peinture, la plastique plus ou moins naturelle. Quelquefois, elle atteignit la stylisation, et même la spiritualisation de la forme, mais elle resta toujours morphoplastique.

Peu à peu, l'apparition naturelle acquit tellement ses droits de cité, que l'on a fini par l'estimer indispensable à ces arts. Même l'Architecture partage son sort. En général, on ne la reconnaît pas comme „art" si elle arrive à l'expression du beau par la plastique pure des rapports et refuse de s'inspirer de la nature ou d'emprunter à la Sculpture et la Peinture pour se vêtir. On voit par là à quel degré d'impureté est arrivée la conception esthétique: on ne veut reconnaître comme „art" qu'une expression plastique habillée par la forme délimitée. Ainsi, l'on désigne quelquefois la Plastique Nouvelle dans la Peinture par le mot „décoration" parce qu'au lieu de nier l'individuel dans la plastique, elle l'a réduit en plans rectangulaires colorés. Si, d'une part, la vieille conception continue d'être un obstacle à la reconnaissance, continue d'être le plus grand ennemi de l'esprit nouveau, d'autre part, beaucoup d'artistes craignent la grande difficulté de ne disposer pour créer que d'un moyen plastique aussi simple.

De quelque façon que cela soit, l'esprit nouveau doit se manifester dans tous les arts sans exception. Parce qu'il y a des différences dans les arts entre eux, ce n'est pas une raison pour que l'un vaille moins que l'autre; cela peut mener à une autre apparition mais non à une apparition opposée. Dès qu'un art est l'expression plastique de l'abstrait, les autres ne peuvent plus être en même temps l'expression plastique du naturel. Ces deux ne vont pas ensemble: de là, jusqu'à présent, cette hostilité mutuelle. La Nouvelle Plastique abolit cette inimitié: elle crée la réunion de tous les arts.

La Sculpture ne peut être plus longtemps la servante de l'Architecture, comme souvent sous l'ancienne conception. Elle n'est plus la représentation plastique d'idées ou des choses: elle n'existe plus morphoplastiquement. Par son moyen plastique quasi-abstrait, il est possible qu'elle devienne l'expression plastique esthétique par l'opposition équilibrée de l'expansion et du limité, et ceci sans avoir à compter avec les exigences utilitaires ou constructives.

Si la Sculpture et l'Architecture anciennes fixent jusqu'en un certain point l'espace autrement vide et indéfini, la Sculpture nouvelle (l'Architecture nouvelle également) le fait beaucoup plus en réduisant le caprice du naturel par la composition équilibrée et en portant toute son attention sur les rapports.

La Sculpture et l'Architecture, jusqu'à présent, anéantissent par la division l'espace en tant qu'espace. La Sculpture et l'Architecture nouvelles doivent anéantir l'œuvre d'art en tant qu'objet ou chose.

Chaque art possède son expression spécifique, sa nature particulière „Tandis que le contenu de tous les arts est le même, les possibilités d'extériorisation plastique diffèrent. Ces possibilités naissent pour chaque art sur son terrain particulier et y restent cantonnées. Chaque art possède ses propres moyens d'expression. Il s'ensuit que chaque art doit trouver pour lui-même les transformations nécessaires de ses moyens plastiques, moyens qui resteront délimités par leurs propres frontières. C'est encore pour cette raison que les possibilités techniques de tel art ne doivent pas être jugées d'après celles d'un autre art. Elles doivent être jugées en elles-mêmes et par rapport à l'art envisagé." (De Stijl, an. 1, page 2.)

„De quelque manière que cela soit, dans une période de spiritualité avancée et malgré les différences dans les moyens plastiques, tout art, quel qu'il soit, s'efforce

vers l'expression plastique en fonction des rapports équilibrés, car c'est l'équilibre des rapports qui exprime le plus purement l'harmonie et l'unité, propres à l'esprit."
(De Stijl, an. 1, page 4.)

Si les arts dits plastiques s'expriment plus ou moins par la matière grossière, la Musique et l'Art du verbe (en tant que „son") n'emploient qu'une matière beaucoup plus ténue. C'est une différence capitale qui en fait des arts entièrement dissemblables.

Si l'on transforme le bruit en son, les propriétés du bruit restent valables. Le bruit revêt-il la forme délimitée? Si la couleur prend forme, on peut la neutraliser par opposition de couleur ou de ligne droite: la même réduction est-elle possible pour le son?

L'Art du verbe est la plastique du son et de l'idée. Même le verbe figuré contient le son, quoique nous ne l'entendions pas. Dans le verbe actuel, l'apparition purement abstraite est voilée, troublée par le son matérialisé, l'extériorisation plastique traditionnelle et l'idée abâtardie. L'Art du verbe ne peut donc être l'expression plastique immédiate de l'universel par le moyen plastique dont il dispose aujourd'hui. Et pourtant... c'est l'évidence même que la beauté abstraite finira par se montrer également dans ce dernier art. De même que la Musique, l'Art du verbe devra, pour atteindre une plastique vraiment nouvelle, parcourir un trajet beaucoup plus long que les arts dits plastiques. Il s'ensuit que, plus il est facile d'épurer les moyens plastiques d'un art, plus vite il pourra atteindre la Plastique Nouvelle. Les différents arts n'arrivent pas en même temps à un approfondissement égal, car, étant des apparitions différentes de l'universel, elles ne mûrissent pas à la même époque.

La Plastique Verbale se libérera beaucoup plus lentement que la Peinture de la forme, c'est-à-dire du délimité dominateur.

Le verbe, en effet, beaucoup plus que l'apparition naturelle de la chose qu'il exprime, évoque en nous l'individuel: le verbe est devenu notre représentation de la réalité sensible. Le verbe est également (comme élément de langage) une utilité. Comme l'individu domine partout dans le monde, le langage trouve sa base principale dans l'individuel. Ainsi, l'attachement à l'individuel obscurcira l'expression pure du verbe, même si l'esprit nouveau, en croissant, arrive à défaire ce lien, le verbe gardera son expression plastique individuelle.

Néanmoins, le verbe en tant qu'élément de langage reste nécessaire pour dénommer les choses. La séparation entre le verbe-en-tant-que-langage et le verbe-en-tant-que-art mettrait probablement ce dernier trop en dehors de la vie.

C'est pour cela que là où les arts dits plastiques arrivent à annuler directement la forme, l'Art du verbe devra l'anéantir indirectement... tout au moins dans l'avenir immédiat. L'idée du verbe se transformera comme signification dans notre conscience par une plastique contrariante, car elle seule peut enlever au verbe sa délimitation. Et alors l'idée nouvelle, par une transition naturelle, s'approchera de la suppression de la forme. Dans un avenir très éloigné, le verbe devra être recréé sans forme, c'est-à-dire deviendrait un „son" à caractère nouveau et sans contenir le délimité ni comme son ni comme idée. Le verbe pourrait être représenté également par la figure seule. Des signes ou figures devraient être créés à nouveau comme „son-plastique" qui serait

la pure extériorisation plastique de l'universel, donc de l'individuel le plus approfondi. Alors, seulement, l'Art du verbe aurait un moyen plastique pur permettant d'exprimer, par la composition, les rapports en fonction de leur équilibre.

Pour l'instant, nous devons à nous limiter à la suppression indirecte de la forme, tel qu'elle est individualisée dans le verbe à présent. Et pour ce faire, il faudra l'opposer à ce qu'il n'est pas, tout en en faisant partie: son contraire. L'un devient deux: „l'un" et „l'autre". L'un se connaît, se voit, par l'autre. (De Stijl, an. 1, N. 8., art. 6.) Ainsi, la délimitation du verbe est supprimée, son contenu élargi; on l'exprime plastiquement dans sa totalité. Ainsi, en montrant l'action des choses complètement et en clarté, la description approximative, la tragique dominateur disparaissent par l'équilibre plastique. Dès l'instant où l'on montre les choses dans une clarté complète, elles sont supprimées en tant qu'idées; il ne reste que la plastique des rapports. L'Art du verbe devient ainsi l'expression plastique en rapports équilibrés... malgré ce que le moyen plastique puisse avoir de limitant.

Dans la Peinture, la Plastique Nouvelle emploie la couleur extériorisante, bien que l'expression plastique par la dualité de position et de ligne droite soit la plus pure. Dans l'Art du verbe également, la plastique (au moins pour le temps présent) restera encore près de l'extérieur. Pour arriver au défini, l'Art du verbe aura à se servir provisoirement de ses moyens actuels. Elle devra s'exprimer plastiquement par la multiplicité du rapport varié. De même que dans la Peinture, la Plastique Nouvelle dispose de son rapport dimensional, elle dispose dans l'Art du verbe non seulement de cette dernière mais encore du contenu, comme rapport d'opposition. Par ses aspects multiples et ses rapports différents, une seule et même chose sera mieux connue, plusieurs mots s'exprimeront dans une plastique plus définie. Le nouvel art du verbe déterminera lui-même jusqu'où l'opposition des contraires peut lui être utile. L'essentiel est que les principes du contraire dominent toute l'œuvre aussi bien dans sa composition que dans le rapport équilibré de ses moyens plastiques. Chaque artiste devra chercher la meilleure manière d'y arriver. Il utilisera et améliorera les perfections apportées dans la Syntaxe, la Typographie, etc., déjà trouvées par les Futuristes, les Cubistes et les Dadaïstes. Il se servira également de tout ce qui lui vient de la vie, la science et la beauté. Mais avant tout il sera dirigé par la perception plastique pure. (De Stijl, an. 2, Trialogue, scène 3.)

Dans la Littérature classique et romantique, on trouve également l'expression de l'action des contraires... mais sans la plastique par le verbe et voilée par la description. Le Dr H. Schoenmaekers a essayé de démontrer que Bernard Shaw dans son Candida oppose des contraires psychologiques. De même, on voit souvent dans la littérature de l'ancienne Inde deux choses qui s'anéantissent en apparence. Ainsi, les contraires ne se manifestent pas encore dans l'art comme expression plastique du verbe (morphoplastique). En se concentrant dans „l'extérieur", on arriva ces temps-ci à l'expression plastique par analogies en les plaçant simplement les unes à côté des autres. Alors, l'objet et son action changent, s'élargissent dans l'expression, mais cette transformation plastique ne contient pas encore la plastique complètement équilibrée. Néanmoins, l'ancienne conception de la composition est démolie et la nouvelle peut faire

son apparition. De „l'extérieur-individuel" mûrissant, les choses naissent en totalité et grâce à cela l'universel arrive à l'expression plastique directe.
Etant plus abstrait que l'apparition naturelle, le verbe représente le contenu et l'apparition de tout ce qui est. Il fait contenir tout un monde de beauté dans peu de signes ou sons. L'Art nouveau veut exprimer ce monde exactement déterminé dans la plastique. Actuellement, tout est vague dans le mot singulier. Ce vague s'éclaircit un peu par la composition et la proportion, mais reste néanmoins voilé par la forme. Le verbe, comme forme, est une limitation et cette limitation dépend en partie de nous-mêmes. Chacun voit une boule à sa façon, mais pour chacun une boule reste une boule. Nous voyons alors le contenu des choses en rapport avec notre contenu propre, nous pénétrons plus ou moins jusqu'à l'universel et résolvons ainsi un peu de notre vision particulière. Une boule est un monde en soi et un monde hors de soi: notre personnalité n'en voit qu'une partie. Elle ne voit que la partie qui arrive à sa conscience, en tant que résultante de notre vie extérieure. Ainsi, la boule devient la représentation de notre pensée subjective en fonction de cette boule.
L'Art dépasse la pensée particulière comme l'inconscient (l'universel) dépasse la conscience individuelle. Si, dans le moment du créer esthétique, l'universel (l'inconscient) perce le conscient, quand arrive enfin la vision entière des choses, le particulier ne compte plus. C'est pour cette raison que la vocation de l'art réside dans la suppression plastique de la pensée particulière.
Les Futuristes ont voulu libérer le verbe de l'idée. D. Braga dit: „L'Art se passera désormais de l'idée. C'est l'idée qui charroie le passé. Elle fixe les perceptions, leur donne la forme logique qui leur permet de durer par les cerveaux. Marinetti hait l'intelligence. „Mais ... si notre conscience attribue au verbe un contenu, une signification, cette dernière doit forcément arriver jusqu'à nous en passant par l'intelligence. Est-il possible de ne faire aucun cas de l'intelligence dans l'homme moderne si ce dernier ressent l'émotion esthétique? L'homme nouveau réunit le sentiment et l'intelligence dans une unité. Quand il pense, il sent, quand il sent, il pense, l'un et l'autre sont en lui, malgré lui, vivant automatiquement. (De Stijl, an. 1, N. 8, art 5) L'émotion du beau vibre constamment dans tout son être: ainsi arrive-t-il à l'expression plastique abstraite de tout son être.
Dans la mentalité passé, tantôt l'intelligence, tantôt le sentiment agit: tour à tour, l'un domine l'autre. Cette mentalité sépara les deux et fit naître l'inimitié. Si les Futuristes haïssent l'intelligence, c'est donc qu'ils pensent encore, dans cette question-ci, selon l'ancienne mentalité. Par l'esprit nouveau, le sentiment et l'intelligence changent de nature: la pensée particulière cesse d'exister. Car la pensée particulière est autre chose que la pensée concentrée et créatrice qui, elle, est un sentiment de recueillement. La première produit l'art descriptif et morphoplastique, la seconde l'apparition pure plastique. C'est l'universel en regard de l'individuel.
La Nouvelle Plastique est d'accord avec le Futurisme en voulant l'élimination de „moi" dans l'art. Elle va même plus loin qu'eux. Car on voit par l'art des Futuristes qu'ils ne connaissent pas les conséquences de la Plastique Nouvelle. Ils voulaient remplacer „la psychologie de l'homme," désormais épuisée, par „l'obsession lyrique de la matière

Le Futurisme fait appel, avant tout, à la sensation. C'est l'effrénésime de l'ambiance, or, selon une formule empruntée à Marinetti lui-même, une physicologie lyrique de la matière. (D. Braga.)"

Aussi, „leur" lyrique reste descriptive et dans la peinture, les Futuristes tombaient même dans le symbolisme. Malgré leur pénétration de la matière, ils ne sont pas arrivés à l'expression plastique de toute la matière (matière et énergie). Ils n'ont pas abouti à l'expression de l'un et de l'autre dans un rapport équilibré.

Par une concentration active, le „penser-en-beauté" ou le „sentir-en-beauté" peut donc dominer dans l'œuvre d'art, ou bien, ils peuvent être réunis dans une seule manière d'être. Le premier mode produit la prose, le second la poésie et le troisièmme l'Art nouveau-du-verbe.

Le penser qui tend uniquement vers la vérité reste dans le domaine de la raison pure et n'est pas un art. Toutefois, la pensée créatrice est plastique. La Philosophie aussi bien que l'Art exprime plastiquement l'universel: la première s'exprime en vérité, le second en beauté. Comme au fond la vérité et la beauté ne font qu'un, il n'est pas logique de nier la parenté évidente de ces deux plastiques. L'Art n'est que l'expression plastique de l'homme dans sa totalité; rien ne doit donc manquer.

Quelques esprits avancés rejettent la logique entièrement: est-ce là libérer l'art? L'art n'est-il pas l'extériorisation de la logique?

On ne réussit pas plus à libérer le verbe de la pensée en rangeant les mots les uns à côté des autres sans qu'il y ait un lien quelconque comme les Dadaïstes l'ont voulu: „Chaque vocable-îlot doit, dans la page, présenter des contours abrupts. „Il sera posé ici (ou là tout aussi bien) comme un ton pur; et non loin vibreront d'autres tons purs mais d'une absence de rapports telle qu'elle n'autorise aucune association de pensées. C'est ainsi que le mot sera délivré de toute sa signification précédente, enfin! et de l'évocation du passé." (André Gide, en parlant du mouvement Dada.)

De même que dans la plastique des autres arts, nous voyons dans la Musique qui est derrière nous la confusion de l'actif et du passif, quoique çà et là il y ait une construction plus évidente, une opposition plus marquée (par exemple dans les fugues de Bach). Mais la plupart du temps, la plastique constructive est voilée par la mélodie descriptive. Le plus souvent, le rythme, comme en plastique picturale ou sculpturale, était capricieux. Cela était admissible dans un temps où le sentiment individuel dominait: cela en était l'expression juste. A présent, ce n'est plus admissible. L'esprit nouveau exige, dans la Musique comme ailleurs, une plastique équivalente de l'individuel et de l'universel en fonction d'une proportion équilibrée. Pour y arriver, il faut réduire l'individuel et mettre en avant l'universel afin d'atteindre une dualité équivalente, contrariante et neutralisante. Cette dualité doit s'extérioriser plastiquement dans le son comme la Plastique Nouvelle dans les arts dits plastiques s'extériorise par une dualité d'opposition normale (dans le sens mathématique): l'actif et le passif, l'intérieur et l'extérieur, le masculin et le féminin, l'esprit et la matière (qui ne font un que dans l'universel). Mais comment dans le son qui reste bruit, dans l'ondulation arrondie, mettre en avant l'un et intérioser l'autre? La Musique, elle, devra le chercher le trouve déjà.

Ne voit-on pas dans la Musique Nouvelle, le descriptif, l'ancienne mélodie perdre déjà sa puissance dominatrice? N'est-il pas apparu dans la Musique „une autre couleur", couleur moins naturelle, un autre rythme, plus abstrait? N'existe-t-il pas un commencement d'opposition neutralisante? (par exemple dans quelques essais de „style" du compositeur hollandais Van Domselaer).

N'empêche que la mentalité ancienne mettra encore longtemps obstacle à l'esprit nouveau: surtout en musique car cette dernière se prête admirablement à l'expression tragique. Mais la vie continue: la vie ordinaire par ses nécessités réelles influencera l'art, qui par cela même évoluera plus vite. Hélas, l'art – pour le faible – est le terrain par excelence pour s'endormir dans la traditionelle beauté sur le rythme berceur et rond de l'agréable et du joli.

La vie multiple, même en dehors de l'art, rongera la vieille musique et soutiendra la nouvelle. De nos jours paraît, au milieu de la musique traditionnelle, un peu brutalement peut-être, le jazzband qui ose des démolitions brusques de la mélodie, qui par des bruits secs et étranges ose s'opposer à la rondeur du son et, quoiqu'il n'ait pas encore abandonné les instruments anciens, leur oppose néanmoins d'autres, plus modernes. Les traditionnalistes auront beau crier, l'esprit nouveau est en marche et rien ne l'arrêtera.

Si la puissance financière n'était pas l'apanage du passé, l'esprit nouveau (devenu conscient dans quelques individus parce que trop réprimé par l'entourage) se montrerait plus parfait et dans un cercle plus étendu. Toutefois, actuellement, l'esprit nouveau n'a rien à gagner d'un bouleversement total de notre société: tant que les hommes ne sont pas „nouveaux" il n'y a pas de place pour „le nouveau".

Sans amoindrir, pour la Musique, l'effort vers „l'état nouveau", il faut bien reconnaître que, si jusqu'à présent il y ait eu beaucoup d'innovations, la grande rénovation n'est pas encore venue. Ceci est également vrai pour la Peinture précédant le Néo-Plasticisme. On ne pourra jamais apprécier assez le travail et le mouvement des Cubistes, Futuristes ou Dadaistes, mais tant qu'ils se serviront de la morphoplastique, même en l'affinant ou en la stylisant, ils n'arriveront pas à la mentalité nouvelle et ne démoliront pas complètement l'ancienne.

Il est clair que les „Néo-Plasticiens" désirent „le nouveau" dans tous les arts et essayent d'y consacrer leurs forces. Mais sans moyens financiers, il n'est pas possible de le réaliser expérimentalement. Si les circonstances sociales et matérielles étaient favorables cela ne serait pas impossible, puisqu'au fond tous les arts ne font qu'un. Mais, actuellement, chaque métier a besoin de toutes ses forces. Le temps des „Mécènes" est passé, et le Néo-Plasticien ne peut pas imiter un Da Vinci. Tout ce qu'il peut faire (et cela on ne le lui permet même pas), c'est d'utiliser la logique en exposant ses idées sur les autres arts.

Comme nous l'avons dit plus haut, le moyen plastique de la Musique doit être intériorisé. La gamme musicale avec ses sept tons était basée sur la morphoplastique. De même que les sept couleurs du prisme s'unissent dans l'apparition naturelle, de même les sept tons de la Musique se fondent comme unité apparente. Dans leur ordre naturel, les tons comme les couleurs expriment l'harmonie naturelle.

La Musique moderne a essayé de l'annihiler par la plastique proportionnelle mais n'osant toucher ni à la gamme naturelle ni aux instruments usités, on continue malgré tout la plastique naturelle.

L'ancienne harmonie représente l'harmonie naturelle. Elle s'exprime dans l'harmonie des sept tons, mais pas dans l'équivalence de la nature et de l'esprit. Pour „l'homme nouveau", il n'existe que cette dernière. La nouvelle harmonie est une harmonie double, c'est-à-dire dualité d'harmonie spirituelle et d'harmonie naturelle. Elle se révèle comme harmonie intérieure et harmonie extérieure: les deux en extériorité intériorisée. Car seul le plus extérieur peut s'exprimer plastiquement par l'harmonie naturelle, le plus intérieur ne s'exprime pas plastiquement. La nouvelle harmonie ne peut donc jamais s'exprimer comme la nature: elle est l'harmonie de l'art.

Cette harmonie de l'art est si totalement différente de l'harmonie naturelle que nous aimons mieux (dans la Plastique Nouvelle) employer le terme de rapport équivalent que „harmonie". Toutefois, nous ne devons pas attacher au mot équivalent le sens de symétrique. Le rapport équivalent s'exprime plastiquement par des contraires, par des oppositions neutralisantes, qui, dans le sens ancien, ne sont pas harmonieuses.

Les trois couleurs fondamentales, le rouge, le jaune et le bleu restent des couleurs prismatiques malgré la distance qui les sépare dans le prisme et malgré le Néo-Plasticisme qui ne les exprime pas dans leur apparition spectrale. Si nous exprimons ces couleurs selon leurs lois scientifiques ou naturelles, nous ne ferions qu'exprimer d'une autre façon l'harmonie naturelle. Comme la Plastique Nouvelle veut abolir le naturel, elle est logique en plaçant les trois couleurs dans la Peinture et dans la Musique les tons correspondants dans d'autres rapports de dimension, de force, de couleur ou de tonalité tout en conservant l'équilibre esthétique. Ainsi pourra-t-on dire de la Plastique Nouvelle qu'elle n'est pas harmonieuse (selon l'ancienne acceptation du mot) qu'elle n'exprime pas l'unité là justement où elle l'exprime en réalité dans une perfection plus grande, car ne supprime-t-elle pas l'unité apparente du naturel?

C'est cette „dysharmonie" (ancienne conception) qui sera combattue et attaquée partout dans l'art nouveau tant que l'on ne comprendra pas l'harmonie nouvelle. Dans notre temps caractérisé par l'effort vers l'unité dans tous les domaines, il est d'une grande importance de distinguer l'unité réelle de l'unité apparente, l'universel de l'individuel. Ainsi nous distinguons l'harmonie esthétique de l'harmonie naturelle. Comme être humain, nous avons la tendance de concevoir l'unité comme une vision, une idée individuelle. Notre „moi conscient" cherche l'unité mais dans une mauvaise voie. Notre „moi inconscient" étant lui-même „l'unité", la porte naturellement vers la clarté, d'abord voilée, puis clairement (quand l'inconscient devient conscient, voir ci-dessus). Aussi, voyons-nous se détruire successivement les unités apparentes (donc harmonies naturelles) jusqu'au moment où l'unité vraie, l'harmonie réelle se dévoile.

Le conscient individuel n'emploie que l'expression naturelle, même s'il veut procéder logiquement, s'il „raisonne". Mais l'inconscient en nous nous avertit que nous avons à suivre dans l'art une voie particulière. Et si nous la suivons, ce n'est pas un signe d'un acte inconscient. Au contraire, cela montre dans notre conscience ordinaire une plus grande conscience de notre inconscient: l'inconscient écarte l'individuel

conscient avec toute sa science. Dans l'art, on ne peut ignorer l'être humain lui-même et c'est sa relation avec „ce qui est", et non „ce qui est" seul, qui crée l'art.
Nous avons une tendance d'appliquer dans l'art la conception ancienne, c'est-à-dire naturelle, de l'harmonie. Et c'est cette conception qui nous fait tenir à la succession et à relation naturelles des sept couleurs spectrales et des sept tons correspondants. Mais, dans le passé, l'art montrait déjà le chemin. Là, il brisa la succession naturelle des couleurs et des tons. Est dans l'ancienne conception, la Musique cherche ainsi, par plusieurs moyens, une autre harmonie (sans arriver toutefois à la clarté).
Si l'on essayait, comme dans la musique grégorienne, d'approfondir le naturel dominant par la simplification et l'épuration, on n'arriverait qu'à une autre forme d'expression sentimentale. La musique moderne a tenté de se libérer de la forme ancienne, mais elle „ignore" l'ancien plutôt que de construire une apparition nouvelle. Cela provient de ce qu'elle conserve toujours dans sa construction les bases anciennes. Chaque mouvement d'art qui ne représente pas en clarté l'esprit nouveau se fourvoie. Toutefois, en cherchant on finit par atteindre le vrai, mais pas avant que son temps soit venu. Superficiellement, on croit le trouver en cherchant mais en réalité on ne le trouvera que lorsque l'esprit nouveau aura mûri.
En écoutant les musiciens modernes qui n'ont pas rompu radicalement avec l'instrumentation sentimentale, nous avons l'impression que les temps ne sont pas encore mûrs pour la Musique nouvelle. Néanmoins, nous voyons apparaître le nouveau à travers l'ancien et chez quelques-uns nous en constatons le besoin. C'est là un fait qui doit nous suffire.
L'ancienne échelle tonique de même que les instruments usuels doivent être bannis de la Musique si l'esprit nouveau veut s'exprimer plastiquement. En dehors d'une composition nouvelle, on doit créer d'autres moyens plastiques afin d'arriver comme les arts dits plastiques à une technique nouvelle.
De même que la couleur dans la peinture, le son dans la musique doit être déterminé et par la composition, et par le moyen plastique, si le son veut agir comme moyen plastique exact de l'universel. La composition y atteindra par une nouvelle harmonie double en opposition neutralisante. Le moyen plastique y atteindra par des sons qui seraient fixes, planes et purs. Chaque ton fondamental doit être nettement délimité, tant par son opposé que par sa nature propre, car chaque instrument par sa nature et sa construction possède un timbre qui cause, bien plus que les vibrations le plus ou moins „naturel" du son.
Les instruments à cordes, à vent, les cuivres, etc., doivent être remplacés par une batterie d'objets durs. La construction et la matière des nouveaux instruments, sont de la plus haute importance. Ainsi, le „creux" et le „bombé" seront remplacés par le plat" et le „plane" parce que le timbre dépend de la forme et de la matière employée. Tout cela nécessitera beaucoup de recherches. Et quant au moyen de production du son, il sera préférable d'employer l'électricité, le magnétisme, la mécanique, car ils excluent mieux l'immiscion de l'individuel.
L'œuvre d'Art nouvelle doit être, quant au contenu, une extériorisation plastique d'un équilibre et esthétique de rapports sonores, sans plus.

Dans le Théâtre et l'Opéra, les arts concourent à l'Art Dramatique. Toutefois, comme dans le Geste et la Mimique, l'extériorisation plastique de l'individuel continue à dominer, la conception primitive du théâtre se perdra peu à peu dans l'art nouveau. Quel que soit l'approfondissement des gestes et de la mimique, il n'en est pas moins vrai que le mouvement décrit „la forme" et n'exprime pas purement et plastiquement l'individuel-et-l'universel-en-rapport-équilibré. L'Art Dramatique étant l'expression plastique d'une action ou d'un état d'âme à l'aide de la figure humaine est une réalité dans laquelle l'expression plastique de la réalité abstraite est devenue une impossibilité. Pour l'homme nouveau, le théâtre est sinon une gêne, en tout cas une superfluité. L'esprit nouveau en atteignant son point culminant, intériorisera le geste et la mimique: il réalisera dans la vie journalière ce que le théâtre montra et décrivit par l'extérieur. Toutefois, tant que ce point n'est pas atteint, le théâtre gardera sa raison d'être: il répondra à un besoin par la continuité du tragique, quoique ce dernier ait perdu sa puissance dominatrice. Mais dans son apparition nouvelle, il doit se transformer. Les Futuristes l'ont fortement senti et exprimé dans leur manifeste. Une transformation logique n'est néanmoins pas possible tant que les arts qui y collaborent ne se soient mués en Plastique Nouvelle.

Le théâtre trouve encore sa raison d'être en constituant pour un grand nombre de spectateurs une réunion de tous les arts qui, en agissant simultanément, donnent au théâtre le pouvoir de nous émouvoir plus fortement et plus directement que chaque art séparé. Il peut causer l'émotion par la beauté ou par l'extériorisation plastique du tragique. C'est ce qui caractérise le théâtre et l'opéra d'autrefois et d'aujourd'hui. Même, si nous comptons également le décor, le théâtre serait une triple, l'opéra une quadruple expression plastique de la tragique.

La Plastique Nouvelle ne veut plus de tragique plastique, mais l'expression plastique du beau – du beau en tant que vérité. Elle veut extérioriser le beauté abstraite. Elle pourrait créer une ambiance de beauté abstraite par la Nouvelle Chromoplastique dans l'architecture qui remplacerait le vieux décor. Pour l'opéra, la Musique Nouvelle agirait pareillement.

L'Art nouveau du verbe pourrait précéder le „beau en-tant-que-vérité" par des contraires de la plastique verbale. Même on pourrait „dire" le verbe sans que la figure humaine apparût.

Ainsi, le théâtre pourrait devenir la grande instigatrice du „nouveau" par des représentations en „Plastique Nouvelle". Mais on y renoncera encore longtemps pour les grandes difficultés matérielles que cela comporte, car tout devant s'y présenter sous une apparition entièrement nouvelle, cela exigerait une préparation formidable. Le théâtre attendra donc jusqu'a ce que les autres arts se soient transformés: alors il suivra tout naturellement.

Le rapport équilibré, dont l'ancien théâtre était l'extériorisation plastique négative, „apparaît dans le nouveau". L'effort vers l'harmonie se montre dans l'ancienne tragédie, mais elle s'exprime plastiquement par une dysharmonie ou une harmonie fictive.

Dans l'art nouveau, la Danse (ballet, etc.), suit la même voie que le Geste et la

Mimique. Elle passe de l'art dans la vie. On renoncera au spectacle de la danse car on réalisera le rythme par soi-même. Les danses nouvelles, en dehors de l'art, le tango, fox-trot, etc., révèlent déjà un peu l'idée nouvelle d'équilibre par opposition de l'un et de l'autre. Ainsi, il devient possible de ressentir physiquement la réalité équilibrée.
Les Arts Décoratifs disparaissent dans le Néo-Plasticisme, tout comme les Arts Appliqués: le meuble, la poterie, etc., naissent par l'action simultanée de l'Architecture, de la Sculpture, et de la Peinture nouvelles et se règlent automatiquement d'après les lois de la Plastique Nouvelle.
Ainsi, par l'esprit nouveau, l'Homme lui-même crée une beauté nouvelle, tandis que dans le passé il ne faisait que chanter ou exprimer plastiquement la beauté de la nature. Cette beauté nouvelle est devenue indispensable à l'homme nouveau car il y exprime sa propre image en opposition équivalente. L'ART NOUVEAU EST NE.
Paris 1920.

(Naar de in 1920 bij de Editions de l'Effort Moderne, Leonce Rosenberg, te Parijs verschenen Franse uitgave)

Biografische gegevens

1872 Pieter Cornelis Mondriaan werd geboren te Amersfoort op 7 Maart. Hij was de oudste van 5 kinderen. Zijn vader was hoofdonderwijzer en tekende graag.

1880 Het gezin verhuisde naar Winterswijk.
Hij begon reeds vroeg te tekenen en te schilderen. Kreeg daarbij aanwijzingen en lessen van zijn vader, van zijn oom, de schilder Frits Mondriaan, en van de Doetichemse schilder Jan Braat van Ueberfeld.
Behaalde door zelfstudie de akten lager- en middelbaar tekenen.

1892–1897 Volgde gedurende 3 jaren de schilderklassen van de Rijksacademie te Amsterdam onder August Allebé en daarna nog 2 jaren de avondcursus.

1897–1904 Werkte in de omgeving van Amsterdam, o.a. aan Amstel, Geis (vaak samen met Simon Maris) en Vecht, en ook enkele malen voor korte tijd in Brabant.
Om in zijn levensonderhoud te voorzien maakte hij copieën in musea, portretten en wetenschappelijke tekeningen voor professor van Calcar te Leiden (1905–1906).
Schilderde vooral landschap in de trant der Haagse en Amsterdamse Impressionisten.
Bewonderde Breitner.

1904–1905 Woonde in Brabant, te Uden. In deze tijd begon hij voor het eerst bewust te zoeken naar een eigen, minder subjectief impressionistische stijl.

1905–1908 Keerde terug naar Amsterdam. Had zijn atelier eerst op de zolder van St. Lucas aan het Rembrandtplein en woonde later Albert Cuypstraat 272. Was lid van St. Lucas en exposeerde tot 1910 met deze vereniging. Voor opdrachtgevers schilderde hij zo nu en dan in oudere trant. In deze jaren had zijn werk soms een symbolistische inslag.

1907 Werkte de gehele zomer te Oele bij Hengelo in Overijssel met de schilder Hulshoff Poll.

Verbleef in 1908 waarschijnlijk reeds voor korte tijd in Domburg. Kende en bewonderde Jan Toorop en raakte bevriend met Jan Sluyters. Begin 1909 grote tentoonstelling samen met Corn. Spoor en Jan Sluyters in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hier toonde hij voor het eerst Fauvistisch werk.

1909–1910 Verbleef te Domburg, waar ook Toorop regelmatig kwam. Gaf lessen aan Jacoba van Heemskerck. Dit verblijf werd uiterst belangrijk voor zijn ontwikkeling.

1918–1911 Keerde terug naar Amsterdam. Woonde Sarphatipark 42. Zocht naar een vereenvoudiging van zijn vormgeving, ging over naar het cubisme. Was medeoprichter van de Moderne Kunstkring.

1911 20 December vertrok hij naar Parijs op aanraden van Conrad Kikkert. Vestigde zich Rue du Depart 26, waar ook Kikkert en Lod. Schelfhout woonden. Hij bewonderde het cubistische werk van Picasso en Léger en ontwikkelde zich snel verder in die richting.

1911–1916 Via het cubisme verwijderde hij zich regelmatig verder van de reële voorstelling in de richting van een onderwerploze abstractie (series: bomen en façades).

1913 Was vertegenwoordigd op de „Erster Deutscher Herbstsalon" te Berlijn en de „Salon des Indépendants" te Parijs.

1914 Keerde naar Nederland terug voor een kort bezoek, maar werd door het uitbreken van de eerste wereldoorlog gedwongen vier jaar te blijven. Verbleef korte tijd te Domburg en woonde deze jaren verder te Laren.

1915 Kennismaking met Theo van Doesburg

1916 Kennismaking met Bart van der Leck, wiens experimenten met vlakke kleur van betekenis waren voor zijn verdere ontwikkeling.

1917–1920 Overgang tot het neo-plasticisme.

1917 Was, met van Doesburg en enkele anderen, oprichter van het tijdschrift „De Stijl" en publiceerde hierin een reeks artikelen.

1919 Keerde terug naar Parijs, woonde eerst Rue du Coulmier 5, en vestigde zich daarna weer op zijn oude adres Rue du Depart 26, en in de late dertiger jaren Boulevard Raspail 278.

1920 Leonce Rosenberg verzorgde de uitgave van zijn geschrift „Le Néo-Plasticisme", waarin hij zijn ideeën over de „Nieuwe Beelding" uiteenzette. Vanaf 1920 liet hij in zijn werk nog slechts horizontale en verticale lijnen en primaire kleuren toe.

1922 Door de Hollandse Kunstenaarskring werd ter gelegenheid van zijn 50e verjaardag een overzichtstentoonstelling georganiseerd in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

1925 Verschil van opvatting over het Neo-plasticisme deed hem breken met van Doesburg. Werkte daarna ook niet meer mede aan „De Stijl". Het Bauhaus te Weimar publiceerde „Neue Gestaltung", een vertaling van zijn „Le Néo-Plasticisme".

1938 De dreiging van een tweede wereldoorlog deed hem besluiten uit Parijs weg te trekken. Hij vestigde zich te Londen, Parkhill Road 60. Kreeg hier contact met de Engelse kunstenaarsgroep „Circle".

1940 Werd door de bombardementen gedwongen Londen te verlaten en ging naar New York.

1940–1944 Vond in New York een gunstig klimaat voor zijn werk en ondervond veel steun van zijn vrienden en bewonderaars, Harry Holtzman, Fritz Glarner en James Johnson Sweeney.

1944 Stierf op 1 Februari in het Murray Hill Hospital aan een hevige longontsteking.
Na zijn dood werden herdenkingstentoonstellingen van zijn werk gehouden in New York (1945), Amsterdam (1946) en Bazel (1947).
In 1945 werden te New York zijn in het Engels verschenen artikelen uitgegeven onder de titel: „Plastic Art and Pure Plastic Art".

Artikelen van Mondriaan

De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst
De Stijl, I, 1917–1918, 11 vervolgartikelen.
Inleiding, No. 1, Oct. 1917, p. 2–6; De Nieuwe Beelding als Stijl, No. 2, Dec. 1917, p. 13–18; De Nieuwe Beelding als abstract-reële schilderkunst; Beeldingsmiddel en compositie, No. 3, Jan. 1918, p. 29–31, No. 4, Febr. 1918, p. 41–45; De Redelijkheid der Nieuwe Beelding, No. 5, Maart 1918, p. 49–54, No. 7, Mei 1918, p. 73–77; Van het natuurlijke tot het abstracte, d.i. van het onbepaalde tot het bepaalde, No. 8, Juni 1918, p. 88–91, No. 9, Juli 1918, p. 102–108; No. 10, Aug. 1918, p. 121–124; No. 11, Sept. 1918, p. 125–134; Natuur en Geest als vrouwelijk en mannelijk element, No. 12, Oct. 1918, p. 140–147.

Het bepaalde en het onbepaalde
(aanvulling tot: De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, Jaargang I). De Stijl, II, No. 2, Dec. 1918, p. 14–19.

Dialoog over de Nieuwe Beelding (zanger en schilder)
De Stijl, II, No. 4, Febr. 1919, p. 37–39, No. 5, Maart 1919, p. 49–53.

Natuurlijke en abstracte realiteit
Trialoog, gedurende een wandeling van buiten naar de stad (leek, naturalistische schilder, abstract-realistisch schilder)
De Stijl, II, No. 8, Juni 1919, p. 85–89; No. 9, Juli 1919, p. 97–99; No. 10, Aug. 1919, p. 109–113; No. 11, Sept. 1919, p. 121–125; No. 12, Oct. 1919, p. 133–137
De Stijl, III, No. 2, Dec. 1919, p. 15–19; No. 3, Jan. 1920, p. 27–31; No. 5, Maart 1920, p. 41–44; No. 6, April 1920, p. 54–56; No. 8, Juni 1920, p. 65–69; No. 9, Juli 1920, p. 73–76; No. 10, Aug. 1920, p. 81–84

Le Néo-Plasticisme
Principe Général de l'Equivalence Plastique, Ed. de l'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris, 1920, 14 p.p.
Duitse uitgave:
Die Neue Gestaltung
Das Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung
Bauhausbücher 5, München, 1925, p. 5–28

De Groote Boulevards
De Nieuwe Amsterdammer, No. 272, 27 Maart 1920, p. 4-5

De „Bruiteurs Futuristes Italiens" en „het" nieuwe in de muziek
De Stijl, IV, No. 8, Aug. 1921, p. 114–118, No. 9, Sept. 1921, p. 130–136
Vertaling in het Duits:
Die Neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen Italienischen Bruitisten. (Aus dem Französischen übertragen von Max Burchartz). De Stijl, VI, No. 1, Maart 1923, p. 1–9, No. 2, April 1923, p. 19–25
Duitse uitgave:
Bauhausbücher 5, München, 1925, p. 29–42

HOLLANDSE LIBRARY

…Néo-Plasticisme (de Nieuwe Beelding) en zijn (Hare) …ealisseering in de muziek
…De Stijl, V, No. 1, Jan 1922, p. 1–7, No. 2, Febr. 1922, …. 17–21
…Duitse uitgave:
…Die Neue Gestaltung, ihre Verwirklichung in der Musik …nd im szenischen Theater
…Bauhausbücher 5, München, 1925, p. 42–53

… Realisering van het Néo-Plasticisme in verre toekomst …n in de heutige architectuur
…De Stijl, V, No. 3, Maart 1922, p. 41–47, No. 5, Mei 1922, …. 65–71
…Duitse uitgave:
…Die Verwirklichung der neuen Gestaltung in weiter …kunft und in der heutigen Architektur
…Bauhausbücher 5, München, 1925, p. 54–64

…t de schilderkunst minderwaardig zijn aan de …ouwkunst?
…De Stijl, VI, No. 5, 1923, p. 62–64
…Duitse uitgave:
…aus die Malerei der Architektur gegenüber als …derwertig gelten?
…Bauhausbücher, 5, München, 1925, p. 65–66

… Axioma voor beeldend principe
…De Stijl, VI, No. 6–7, serie XII, 1924, p. 83–85

…eil voor den wind
…De Stijl, VI, No. 6–7, serie XII, 1924, p. 86–88

… Gestaltung
…Neoplastizismus, Nieuwe Beelding
…Bauhausbücher 5, München, 1925

…hitecture future néoplasticienne
…Architecture vivante III, No. 9, 1925, p. 11–13

…pression plastique nouvelle dans la peinture
…Cahiers d'Art I, No. 7, 1926, p. 181–183. Herdrukt in: …Cahiers d'Art XXII, 1947, p. 111–115

…uz en de Neo-Plastiek
…Internationale Revue i 10, I, No. 12, Amsterdam, 1927, …. 421–427

…Plasticisme
…woning – de straat – de stad. Internationale …ue i 10, I, No. 1, Amsterdam, 1927, p. 12–18
…se uitgave:
…isme – La Rue – La Cité
…Cahier, Revue Mensuelle d'esthétique néo-plastique, …25, Lille, 1927

…éaliste et l'art Superréaliste
…Morphoplastique et la Neoplastique
…□, organe du groupe internationale …cle et Carré", No. 2, Paris, 15 Avril 1930

…t abstrait. Réponse de Piet Mondrian
…Cahier d'Art, VI, No. 1, 1931, p. 41–43

… Art and Pure Plastic Art
…, International Survey of Constructive Art, ed.: …, Martin and Nicholson, London, 1937
…in: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945

…oender onderwerp
…Tentoonstelling Abstracte Kunst, Stedelijk Museum, …erdam, 1938, p. 6–8

… the true Vision of Reality
…Valentine Gallery, New York, 1942
…in: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945

Pure Plastic Art
Masters of Abstract Art, (ed. by: Stephan C. Lion and Charmion Wiegand for Helena Rubinstein's Gallery). New Art Center, New York, 1942
Ook in: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945
Nederlandse uitgave:
Pure beelding
Piet Mondriaan herdenkingstentoonstelling
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1946, p. 40–43
Franse uitgave:
Plastique pure
Michel Seuphor, L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres, Paris, 1949, p. 173–176

Abstract Art
Preface to „Art of this century", (ed. by: Peggy Guggenheim), New York, 1942
Ook in: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945

Liberation from oppression in Art and Life
Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945

A new Realism (written April 1943)
American Abstract Artists, New York, 1946. 7 p.
(The above essay – Mondrian's last literary work – was written especially for the American Abstract Artists)
Ook in: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1945

Plastic Art and Pure Plastic Art, 1937, and other essays, 1941–1943
(Ed. by: Robert Motherwell)
The Documents of Modern Art No. 3, New York, 1945 (second edition, 1947)
Alle in het Engels verschenen artikelen

La vraie valeur des opposition (écrit en Decembre 1934)
Cahiers d'Art XXII, 1947, p. 105–108

Bibliografie

De bibliografie maakt geen aanspraak op volledigheid. O.a. werden krantenartikelen en besprekingen van tentoonstellingen niet dan bij uitzondering opgenomen. Uit de catalogi werd een keuze gemaakt. De titels zijn in chronologische volgorde geplaatst.

Boeken

Alb. Plasschaert, XIX Eeuwsche Hollandsche Schilderkunst
Amsterdam, 1909, p. 301

Alb. Plasschaert, P. Mondriaan, (St. Lucas, 1918), Karakteriseering
Kritieken II, (1909–10). No. 2, p. 1–3

Alb. Plasschaert, Naamlijst van Hollandsche Schilders
Amsterdam, 1912

W. R. Valentiner, The Art of the low Countries
Garden City N.Y., 1914

Theo van Doesburg, De Nieuwe Beweging in de schilderkunst
Delft, 1917
Duitse uitgave:
„Grundbegriffe der neuen Gestalten der Kunst"
Bauhausbücher No. 6, München, 1924

Theo van Doesburg, Drie Voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst
Amsterdam, 1919

Theo van Doesburg, Klassiek-barok-modern
Antwerpen, 1920
Franse uitgave: Classique-baroque-moderne
Paris, éd. de l'Effort Moderne, 1920

Erich Wichman, Camouflage, Monsieur Theo van Doesburg et son style,
in: Erich Wichman tot 1920, met inleiding van Prof. Dr. W. Vogelsang
Amsterdam, 1920, p. 201–206

F. M. Huebner, Moderne Kunst in den Holländischen Privatsammlungen
Leipzig-Amsterdam, 1921

F. M. Huebner, Die neue Malerei in Holland
Leipzig-Arnhem, 1921

L. Kassák und Laszlo Moholy-Nagy, Uj müvészek Könyve
Budapest, 1922
Duitse uitgave: Buch neuer Künstler, Wien, 1922

Alb. Plasschaert, De Hollandsche Schilderkunst vanaf de Haagsche School tot op de tegenwoordige Tijd
Amsterdam, 1923, p. 216

H. Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts
Handbuch für Kunstwissenschaft
Potsdam, 1924

H. Krüller-Müller, Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst, 1925
Duitse uitgave: Die Entwicklung der moderne Malerei
Leipzig, 1925

Adolf Behne, Von Kunst zur Gestaltung, Einführung in die moderne Malerei
Berlin, 1925

...ntzky und Hans Arp, Die Kunstismen
...bach-Zürich, 1925

...ine S. Dreier, Modern Art
...té Anonyme, New York, 1926, p. 48–49

...kmann, Mondriaan (Mondrian), Pieter Cornelis
...ma-Becker, Leipzig, 1931, dl. 25

..., een boek gewijd aan de Hedendaagse Nederlandse
...Merkwaut
...ngesteld door: Paul Citroen
...terdam, 1931, p. 76–82

...Fierens, L'Art Hollandais Contemporain
...s, 1933

...Grohmann, Die Sammlung Ida Bienert, Dresden
...dam, 1933

...Johnson Sweeney, Plastic Redirections in 20th
...ury Painting
...ago, 1934

...rt Read, Art and Industry
...ton, 1934

...Friend, Nieuwere Architectuur
...erdam, 1935

...dius en A. Herrenstein-Schröder, Richtingen in de
...dendaagse Schilderkunst
...erdam, 1934

...ius Garcia, Estructura, Dedicated to Piet Mondrian
...evideo, 1935

...Huyghe, La Peinture
..., éd. Histoire de l'art contemporain, 1935

...de Gruyter, Wezen en Ontwikkeling der Europeesche
...derkunst na 1850
...erdam, 1935, p. 21, 71, 201–202, 1 rep.
...ede herziene en aanmerkelijk uitgebreide druk,
...Hoog, 1954, p. 266–269

...Gregory Grigson, The arts to-day
...on, 1935

...H. Barr, Cubism and Abstract Art
...m of Modern Art, New York, 1936

...Giedion-Welcker, Modern plastic art
..., 1937

...Christian Zervos, Histoire de l'art contemporain
...éd. Cahiers d'Art, 1938

...Sigfried Modsen, Frau Symbolism till Surrealism
...holm, 1939

...Paul, Levende Nederlandsche Kunst
...dam, 1942

...H. Kootz, New Frontiers in American Painting
...York, 1943, p. 50–53

...Dennis, Abstract and Surrealist Art in America
...ork, 1944

...Jan van Wassy, Lexicon van Nederlandsche
...en Beeldhouwers 1878–1940
...dam, 1944, p. 83

...Torres Garcia, Universalismo constructivo
...Aires, 1944

...Gyorgy Kepes, Language of Vision
..., 1944

...Giedion, Space, Time and Architecture, the growth
...a tradition
...ge, 1946, p. 336, 360–361

...Moholy-Nagy, Vision in Motion
..., 1946

L. Moholy Nagy, The New Vision,
The Documents of Modern Art No. 2
New York, 1947 (4th ed.)

J. J. Sweeney, Mondrian
New York, Museum of Modern Art, 1948

Henry Russell Hitchcock, Painting towards architecture
Meriden, Conn., 1948

S. Giedion, Mechanization takes Command, a contribution to anonymous history
New York, 1948, p. 485–486

Michel Seuphor, L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres
Paris, 1949, p. 73–76 en 112–125

Aaron Berkman, Art and Space (the final Synthesis)
New York, 1949, p. 167–168

Histoire de la peinture moderne, III,
De Picasso ou surréalisme
Albert Skira, Genève-Paris, 1950

Andrew, Carnduff Ritchie, Abstract Painting and sculpture in America
The Museum of Modern Art, New York, 1951

Thomas B. Hess, Abstract painting, background and American Phase
New York, 1951

Jacques Busse, Mondrian ou Mondrian (Peter Cornelis, (dit Piet)
in: E. Benezit, Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, 1953, dl. 6

Will Grohmann, Zwischen den beiden Kriegen, III,
Bildende Kunst und Architektur
Berlijn, 1953

Alfred H. Barr, Masters of Modern Art
The Museum of Modern Art, New York, 1954, p. 122–123, 127

Tijdschriftartikelen

Fred. van Eeden, Gezondheid en Verval in Kunst naar aanleiding der tentoonstelling Spoor-Mondriaan-Sluyters
Op de Hoogte, 1909, p. 79–85

P. Mondriaan, Jan Sluyters en C. Spoor, Stedelijk Museum
Onze Kunst 8, 1909, dl. 1, p. 97–98

Arnold Scalbert, Piet Mondriaan en anderen
De Kunst 4, 1911-12, p. 74–77

Alb. de Haas, Uit Domburg (bespreking van een tentoonstelling)
Onze Kunst 11, 1912, dl. 22, p. 123–124

Guillaume Appolinaire, A travers le Salon des Indépendants, Paris, 1913
Montjoie 1, 1913, no. 3

N. H. Wolf, Rotterdamsche Kunstkring. Petrus Alma, Le Fauconnier, Piet Mondriaan
De Kunst 7, 1914-15, p. 250–253

A. O. (Aug. de Meester-Obreen), Piet Mondriaan
Elsevier 25, 1915, dl. 50, p. 396–399

H. P. Bremmer, Lijncomposities
Beeldende Kunst 3, 1915-16, p. 106–107, no. 72

Kunstberichten, tentoonstellingen. Amsterdam, Stedelijk Museum, Moderne Kunst
Onze Kunst 15, 1916, dl. 29, p. 30

De Stijl. Leiden-Weimar-Parijs 1917-1931
Redactie: Theo van Doesburg

H. P. Bremmer, Lijncomposities
Beeldende Kunst 5, 1917-18, p. 47-48, no. 22

Theo van Doesburg, Aantekeningen bij twee teekeningen van Piet Mondriaan
De Hollandsche Revue 23, 1918, p. 483-485
(Overdruk uit De Stijl 1, 1917-18, p. 108-111)

Herman F. E. Visser, Nieuwe Hollandische Malerei
Das Kunstblatt 2, 1918, p. 314-323

Kasper Niehaus, L'art hollandais contemporain
Selection 2, 1922, p. 169-198

C. V(eth), Piet Mondriaan in den Hollandschen Kunstkring
Elsevier 32, 1922, dl. 63, p. 287-288

Herman Hana, Piet Mondriaan, de pionier
Wil en Weg 2, 1923-24, p. 602-608 en 635-639
Herdrukt in: De Fakkel 1, 1925, p. 62-68 en 74-79

Alfréd Kemény, Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis Heute
Das Kunstblatt 8, 1924, p. 245-248

Mondrian,
Merz 11, no. 8-9, April-Juli, Hannover, 1924, p. 77

W. Grohmann, Dresdner Ausstellungen. Kühl u. Kühn, P. Mondrian, Man Ray
Der Cicerone 17, 1925, p. 1007-1008

Theo van Doesburg, The Progress of the Modern Movement in Holland
Ray, London, 1927, no. 2, p. 11-13

H. van Loon, Piet Mondriaan, de mensch, de kunstenaar
Mbl. voor Beeldende Kunsten 4, 1927, p. 195-199

Théo van Doesburg, Ueber das Verhältnis von Malerischer und architektonischer Gestaltung (mit einer Einführung zur Stijlbewegung Holland)
Der Cicerone 19, 1927, p. 564-570

Cercle et Carré, Paris 1930
Trois numéros. Redaction: Michel Seuphor

Sven Backlund, Piet Mondrian
Hyresgasten, Goteborg 20, 1931, Oct. p. 1-3

Alexander Doerner, Considérations sur la signification de l'art abstrait
Cahiers d'Art 6, 1931, p. 354-357

Piet Mondrian, Abstraction-Création-Art non figuratif 1, 1932, p. 25

J. Bendien, Piet Mondriaan 60 jaar
Elsevier 42, 1932, dl. 84, p. 168-174
Herdrukt in: Jacob Bendien 1890-1933
Een herinneringsboek samengesteld door Paul Citroen, Rotterdam, 1940

Piet Mondrian, Abstraction-Création-Art non figuratif 2, 1933, p. 31
Rotterdam, 1940

Theo van Doesburg, Neoplasticisme
D'Aci i d'Alla (Barcelona) 22, 1934, no. 1, 79: 220

G. Knuttel, La Peinture en Hollande
(avec biogr. et bibliogr.)
L'Annonce de l'Art 15, 1934, p. 402 en 404

Enquête . . . Piet Mondrian
Cahiers d'Art 10, 1935, p. 31

Piet Mondrian, Three Notes (translated from the French by J. J. S.)
Transition 26, 1937, p. 118-119

...y Jonis, School of Paris comes to U.S.
...t Mondrians p. 89-91
...cision 2, 1941, nos 5-6, p. 85-95

...ye, Piet Mondrians: de werkelijke waarde der ...tschilderijen
...eniek v. Hedendaagse Kunst en Kultuur 5, 1939-40, ...34-36

...t Motherwell, Notes on Mondrian and Chirico ...V 1942, p. 58-61

...lix Kraus, Mondrians, a great modern Dutch pain... ...ickerbocker Weekly 2, 1942, no. 30, p. 24-25

... Bill, Aan Piet Mondriaan op zijn 70e verjaardag ...n Opbouw 13, 1942, no. 12

...e L. K. Morris, Relations of painting and sculpture ...rican Review 10, 1943, no. 1, p. 63-71

...Vlegand, The meaning of Mondrian ...rnal of Aesthetics and Art Criticism 2, 1943, no. 8, ...2-70

... Motherwell, Painter's objects ...ican Review 11, 1944, no. 1, p. 93-97

...ndley, Pieter Mondrian, 1872-1944; As Ernst ...mbers Mondrian ...kerbocker Weekly 3, 1933, 14 Febr., p. 16-25

... Riley, Mondrian dies ... Digest 18, 1944, 15 Febr., p. 23

...weeney, Piet Mondrian ...ican Review 11, 1944, no. 2, p. 173-176

...w with Harry Holtzman ...o-New Yorker 20, 1944, 15 Ap., p. 20-22

... Motherwell, The modern painter's world ... Mexico 1, 1944, no. 6

... Jonis, Notes on Piet Mondrian ...and Architecture 62, 1945, p. 28-30

...rling, Art Français et Amérique, Piet Mondrian ...r de l'Art 25, 1945, p. 35

...Chernayeff, Mondrian of the Perfectionists ...ews 44, 1945, Mr. p. 14-16, Aug. p. 22

...n makes the mode ...ews 44, 1945, Aug., p. 22.

...weeney, Piet Mondrian ...n Museum of Modern Art, New York 12, 1945, no. 4, ...32

...ylor, Mondrian and the squaring of the circle ...and Architecture 63, 1946, Aug., p. 32-33, 50-52

...weeney, Eleven Europeans in America; interview, ...t of exhibitions, 1942-1945 (with bibliography and ...)

... Museum of Modern Art, New York, 13, 1946, ...p. 25-36

...n Aarsen, Piet Mondriaan ...1, 1946, p. 264-265

...Ahrens, P. M., ...ique Quaterly, N.Y. 19, 1947, no. 1, Spring

...drian, ... d'Art 22, 1947, p. 103-116

...Schmacher, Piet Mondriaan 1872-1944 ... van Kunst en Kultuur 9, 1947, p. 233-237

...ard, Last Lines of Mondrian ... Art Journal 8, 1948, no. 1, p. 14-16

...Sauvéd, Cartesand och neoplastikernas ...erisk Tidskrift 18, 1949, p. 19-37

The only artist who influences storage unit design is Mondrian
Interiors, N.Y., 108, 1949, Jul.

P. Mondrian
Michel Seuphor, Piet Mondrian et les origines du Néo-plasticisme; P. Mondrian, Le home – la rue – la cité (extraits); R. Bayer-Gorin, Influence de Mondrian, Art d'Aujourd'hui, 1949, no. 5 Dec.

Damian Carlos Bayón, Piet Mondrian
Ver y Estimar, Buenos Aires, V. 5, no. 17, Mayo 1950, p. 21-30

Pierre Guégan, Platon et l'art abstrait
XXe siècle, Nouvelle série, no. 1, 1951, p. 19-28

A. W. Levi, Mondrian as Metaphysician
Kenyon Review 13, 1951, no. 3, p. 385-393

J. J. Sweeney, Mondrian, the Dutch and De Stijl; with facsimile of a letter to the author
Art News 50, 1951, Jun., p. 24-25

F. Vordemberge-Gildewart, Zur Geschichte der „Stijl"-Bewegung
Werk 38, 1951, p. 349-356

H. V(erburg), Piet Mondriaan. Beschouwingen bij een belangrijk bruikleen
Mededelingen Dienst voor Schone Kunsten, 's-Gravenhage 7, 1952, p. 12-15

Max Bill, De la Surface à l'Espace
XXe siècle, Nouvelle série, 1952, no. 2, p. 59-65

M. Seuphor, Histoire sommaire du tableau-poème
XXe siècle, Nouvelle série, 1952, no. 3, p. 21-26

R. V. Ginderstaël, Quelques Documents pour aider à mieux comprendre „Le Passage de la Ligne"
Art d'Aujourd'hui, sér. 2, 1952, Jun., p. 20-21

M. Seuphor, Piet Mondrian 1914-1918
Magazine of Art 45, 1952, p. 216-223

Julien Alvard, L'Espace cubiste
Art d'Aujourd'hui, 1953, no. „Cubisme", p. 43-49

S. Tillim, Space, time and Mondrian; 50 years of work on views at the Sidney Janis Gallery
Art Digest 28, 1953, 15 Nov., p. 18-19

Michel Seuphor, Mondrian peintre figuratif
XXe siècle, Nouvelle série, no. 4 (double), Janvier 1954, p. 25-29

Michel Seuphor, Mondrian indésirable
Art d'Aujourd'hui, sér. 5, 1954, no. 1

Michel Seuphor, Neglect of Mondrian
Art Digest 29, 1954, 15 Febr., p. 16

L. J. F. Wijsenbeek, 10 Jaar na Mondriaans dood
's-Gravenhage, 1954, 9 Juni, p. 12-18

Catalogi

Retrospectieve Tentoonstelling van werken van Piet Mondriaan ter eere van zijn vijftigste verjaardag
Stedelijk Museum, Amsterdam,
Tent. Hollandsche Kunstenaarskring, 4 Maart-2 April 1922

Société Anonyme, International Exhibition,
Brooklyn Museum, New York, 1926

Museum of Living Art, ed. by: A. E. Gallatin
University of New York, New York, 1933. Sec. ed. 19[illegible]

Tentoonstelling Abstracte Kunst
Amsterdam, Stedelijk Museum, 1938, 2-24 April

Stedelijk Museum Amsterdam, Piet Mondrian herdenkingstentoonstelling, 1946, 56 p., 23 rep., bibliografie.
Met bijdragen van: Michel Seuphor, Til Brugman, Peter Alma, J. J. P. Oud, C. van Eesteren

Gedächtnis-Ausstellung Piet Mondrian, 1872-1944
Kunsthalle, Basel, 1947

Collection of the Société Anonyme; Museum of Modern Art 1920
Yale University Art Gallery, New Haven, Conn, 1[illegible]
p. 64-65

Piet Mondrian, Exhibition Sidney Janis Gallery
New York, 5 February–17 March, 1951

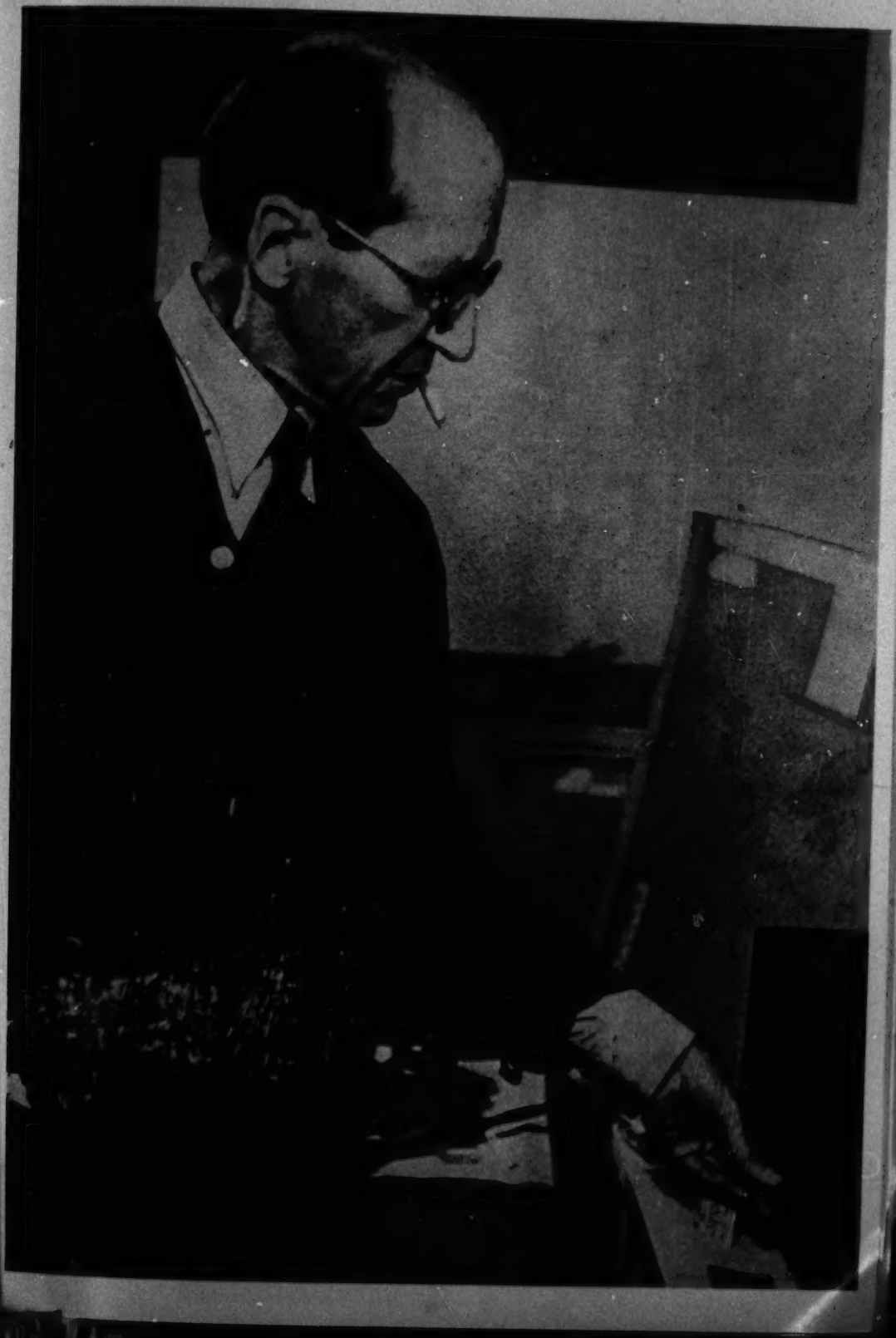
Stedelijk Museum Amsterdam, De Stijl,
Cat. 81, Amsterdam, 1951, p. 48–72

Catálogo general, II Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, 1953
p. 192–193: Sala especial Pieter Mondrian

50 Years of Mondrian
Sidney Janis Gallery, New York, November 19[illegible]

Catalogo, Pintura contemporanea de los Paises Bajos
Año 1954, Marzo. Montevideo, 1954

Mondriaan in zijn atelier te New York in 1942. From [illegible]



Catalogus

Impressionisme
Naturalisme
Symbolisme
1890–1907
Amsterdam

1

Damesportret

aquarel, 89 x 50, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

2

Hooimijt

aquarel, 64 x 47, ges.l.o. Piet Mondriaan

Particuliere verzameling

3

Bloemstudie

doek, 46 x 24, ges.l.o. Piet Mondriaan

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage

4

Scheepswerf

doek, 31 x 37, ges.r.o. Piet Mondriaan

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage

5

Scheepshelling

karton, 36.5 x 46, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

6

Baggermolen

karton, 43.5 x 73.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

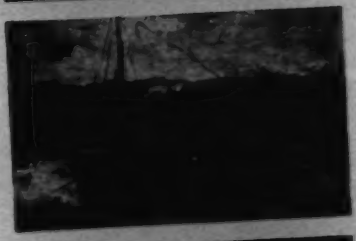
7

Waskaarsenfabriek

karton, 35 x 48

Particuliere verzameling

8



Vaart met schip

karton op paneel, 34 x 53, ges.r.o. Piet Mondrian

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gr

9

Boerenhuisje

doek, 33 x 45, ges.l.o. Piet Mondriaan

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-G

10

Landschapstudie

doek op karton, 25.5 x 38.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

11

Studie naar koeien

doek op karton, 31.5 x 41.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

12

Het Gein: Molen bij maanlicht

doek, 99.5 x 125.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

13

Het Gein: bomen bij opkomende maan [1902]

doek, 79 x 92.5

Particuliere verzameling

14

Het Gein: bomen aan het water

paneel, 31 x 35

Mevr. T. Bruin-Reitsma, Heemstede

15

Het Gein: wilgen [1903]

doek, 40 x 60, ges.r.o. Piet Mondriaan

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gra

16

Het Gein: wilgen [1903]

doek, 54 x 63, ges.l.o. P. Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

17

Het Gein: wilgen [1903]

aquarel, 48 x 62, ges.l.o. Piet Mondriaan

Mevr. T. Bruin-Reitsma, Heemstede

18

Meisjesportret

doek, 53 x 44, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

19

Passiebloem

aquarel, 69 x 42, gem.r.o. Piet Mondriaan; l.o. Passiebloem

Particuliere verzameling

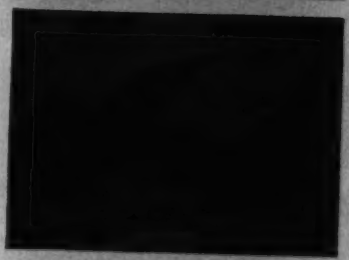
Brabant 20

Het witte stierkalf

aquarel, 44.5 x 57.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

Particuliere verzameling

21



Boerderij te Nistelrode

aquarel, 44.5 x 63

Particuliere verzameling

Amsterdam 22

Bomen aan het Gein

aquarel, 62 x 48, ges.l.o. Piet Mondriaan

Jan Hudig L.Jzn., Rotterdam

23

Boerenhofstede

aquarel, 51 x 65.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

24

Boerderij bij Duivendrecht

krijttekening, 12 x 22, ges.r.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

25

Boerderij bij Duivendrecht

aquarel, 49 x 64, ges.l.o. Piet Mondriaan

Frans Halsmuseum, Haarlem

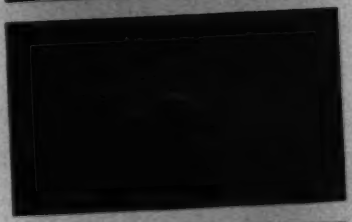
26

Boerderij bij Duivendrecht 1905

doek, 89 x 116, ges.r.o. Piet Mondriaan, 05

J. P. Bak, 's-Gravenhage

Oele (Overijssel) 27



Landschap te Oele [1907]

doek, 102 x 180.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

28

Schapenschuur bij avond [1907]

aquarel, 73.5 x 98, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

29

Bos bij Oele [1907]

krijttekening, 111 x 67, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

Amsterdam 30

Landschapstudie

karton, 20.5 x 33, ges.r.o. Piet Mondriaan

Mevr. T. Bruin-Reitsma, Heemstede

31

Winterlandschap

doek, 36 x 61.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van P. R. Nieboer-van Haasen, 's-Gravenhage

32

Rhododendron

houtskool en pastel, 73 x 97.5, ges.l.b. Piet Mondriaan

Mevr. T. Bruin-Reitsma, Heemstede

Fauvisme 1907–1910 33

Stervende chrysant

doek, 84.5 x 54, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

34

Avondlandschap

doek, 64 x 93

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

35

Bos te Oele [1908]

doek, 128 x 158, ges.r.o. Piet Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

Zeeland 36

Molen bij zonlicht [1908]

doek, 114 x 87, ges.r.o. Piet Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

37

Vuurtoren Westkapelle

doek op karton, 71 x 52, ges.r.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

38

Zee bij ondergaande zon [1909]

karton, 1909, 62.5 x 74.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

Particuliere verzameling

39

Molen Domburg [1909]

karton 76.5 x 63.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

Particuliere verzameling

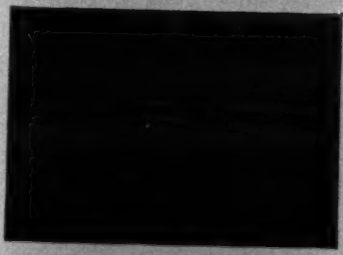
40

Duin

karton, 33 x 46, ges.r.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

41



Zeegezicht

karton, 34.5 x 50.5, ges.r.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

42

Duin

doek, 33 x 43, ges.l.o. Piet Mondriaan

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage

43

Duin

karton, 29.5 x 39, ges.l.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

44

Kerktoren Domburg

karton, 36 x 36, ges.l.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

45

Kerk te Domburg

doek, 76 x 65.5, ges.r.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

46

Vuurtoren Westkapelle

karton, 39 x 29.5, ges.l.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

47

Vuurtoren Westkapelle

karton, 39 x 29, ges.r.o. P. M.

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage

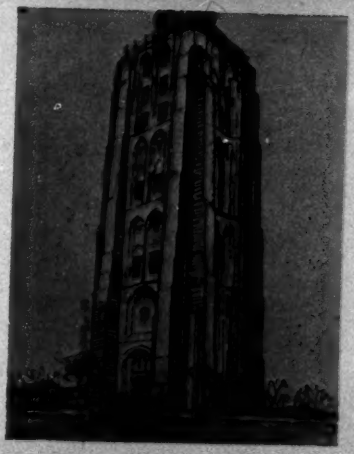
48

Vuurtoren Westkapelle

doek, 45 x 35.5, ges.r.o. P. M.

S. B. Slijper, Blaricum

49



Vuurtoren Westkapelle

tekening, 30 x 24.5, ges.r.o. P. Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

50

Vuurtoren Westkapelle

doek, 135 x 75, ges.l.o. P. Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

51

Boom

tekening, 31 x 44, ges.r.o. P. Mondriaan

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

52

Boom

krijttekening, 32 x 49

M. J. Heybroek, Hilversum

53

De blauwe boom

aquarel, karton, 75.5 x 99.5, ges.r.o. Piet Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

54

De rode boom [1910]

doek, 70 x 99, ges.l.o. P M

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

55

Zeeuwse boer [1910]

doek, 69 x 53, ges.l.o. P M

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

56

Aronskelk [1910]

doek, 46 x 32, ges.l.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

57

Aronskelken 1910

doek, 50 x 33.5, ges.l.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

58

Kerktoren 1910

doek, 89.5 x 61.5, ges. onder P M 1910

M. J. Heybroek, Hilversum

Overgang naar het Cubisme 1910–1911

59

Kerktoren Domburg

tekening 41.5 x 28, ges.r.o. P M

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleur va

S. B. Slijper, Blaricum

60

Kerktoren Domburg

doek, 114 x 75, ges.l.o. P M

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleur va

S. B. Slijper, Blaricum

61

Duin

doek, 65.5 x 96

Mevr. T. Bruin-Reitsma, Heemstede

62

Duin

doek, 134 x 195, ges.r.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

63

Duin

doek, 141 x 239, ges.r.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

64

Molen bij Domburg

doek, 150 x 86, ges.l.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

Amsterdam 65

Evolutie (triptiek) [1910]

doek, 178 x 85, ges.r.o. P M; doek 183 x 87.5, ges.r.o. P M;
doek, 178 x 85, ges.r.o. P M

S. B. Slijper, Blaricum

Cubisme
1911–1914

66

Zelfportret

houtskooltekening, 47.5 x 73.5

S. B. Slijper, Blaricum

67

Naakt

doek, 140 x 98, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

68

Figuurstudie

doek, 115 x 88, ges.l.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

69

Landschap

doek, 63 x 78, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van

S. B. Slijper, Blaricum

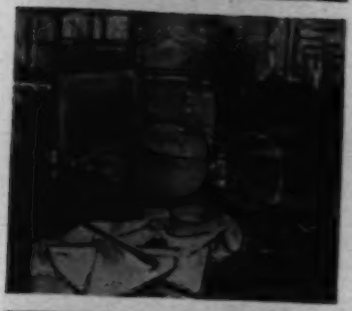
70

Landschap met bomen

doek, 120 x 100, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

71



Stilleven met gemberpot, I

doek, 65.5 x 75, ges.r.o. P. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

72

Stilleven met gemberpot, II

doek, 91.5 x 120, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

73

Boom

krijttekening, 56.5 x 84.5, ges.l.o. P. Mondrian

Mevr. M. Elout-Drabbe, Domburg

74

Grijze boom

doek, 78.5 x 107.5, ges.l.o. P. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

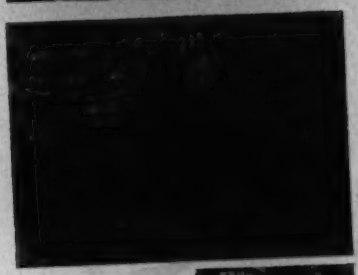
75

Bloeiende bomen

doek, 65 x 75 "

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Graven

76



Bloeiende appelboom

doek, 78 x 106

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

77

Compositie bomen (zwart wit)

doek, 81 x 62, ges.l.o. P. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruiklaan van

S. B. Slijper, Blaricum

78

Compositie bomen

doek, 98 x 65, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruiklaan van

S. B. Slijper, Blaricum

79

Appelboom 1911

doek, 65 x 75, ges.l.o. P. Mondrian, 1911

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gra

80

Compositie no. 1 (bomen) 1911

doek, 85.5 x 75, ges.r.o. Mondrian 1911

J. Hudig L.Jzn., Rotterdam

81

Compositie no. 3 (bomen)

doek, 95 x 80, ges.r.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

Parijs 82

Compositie in ovaal (bomen)

doek, 93 x 78, ges.r.o. Mondrian

Dr H. P. Bremmer, 's-Gravenhage

83

Compositie (Tableau no. 1)

doek, 96 x 64, ges.r.o. Mondrian

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

84

Compositie no. 6 1914

doek, 88 x 61, ges.l.o. Mondrian 1914

S. B. Slijper, Blaricum

85

Compositie no. 7 (façade) 1914

doek, 120 x 100, ges.l.o. Mondrian 1914

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Graven

86

Compositie in ovaal

doek, 113 x 84.5, ges.l.o. Mondrian

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruiklaan van

S. B. Slijper, Blaricum

87

Compositie in ovaal (Tableau III) 1914

doek, 140.5 x 100, ges.r.o. P M '14

Stedelijk Museum, Amsterdam

Bruikleen van:

S. B. Slijper, P. Alma en Mej. J. Steylinga

Bloemstudies

88

Chrysanthemum

aquarel, 72.5 x 38.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

89

Chrysanthemum

aquarel, 69 x 26.5, ges.l.o. Piet Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

90

Chrysanthemum

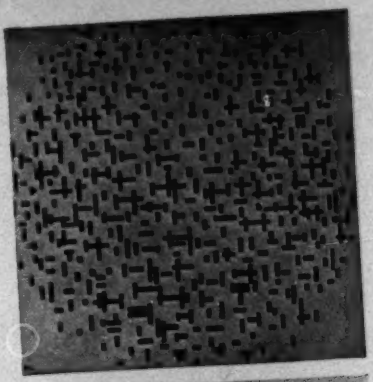
karton, 28.5 x 24.5, ges.l.o. P. Mondriaan

S. B. Slijper, Blaricum

Overgang naar het Neoplasticisme 1914–1920

Laren

91

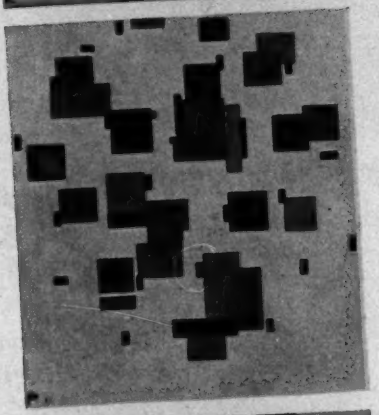


Compositie in lijn (plus-min), 1917

doek, 108 x 108, ges.l.o., P M '17

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

92

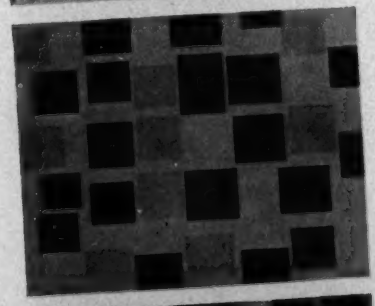


Compositie in bleu B, 1917

doek, 50 x 45, ges.l.o. P M '17

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

93

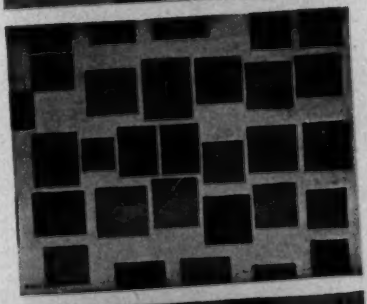


Compositie met kleurvlakjes, 1917

doek, 48 x 61.5, ges.r.o. P M '17

Museum Boymans, Rotterdam

94



Compositie No. 3 met kleurvlakjes, 1917

doek, 48 x 61, ges.l.o. P M '17

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

Geen afb. 95

Zelfportret, 1918

doek, 88 x 73, ges.l.o. Piet Mondriaan '18

S. B. Slijper, Blaricum

96

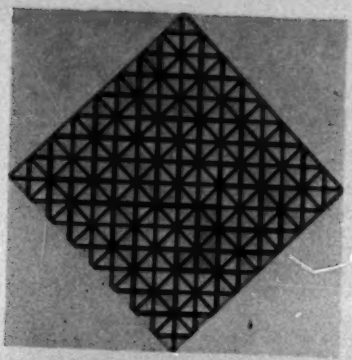
Compositie. Kleurvlakken met grijze

1918

doek, 49 x 60.5, ges.l.o. P M 18

Max Bill, Zürich en Ulm

97



Losangique met grijze lijnen, 1918

doek, diag. 121, ges. P M 18

Particuliere verzameling

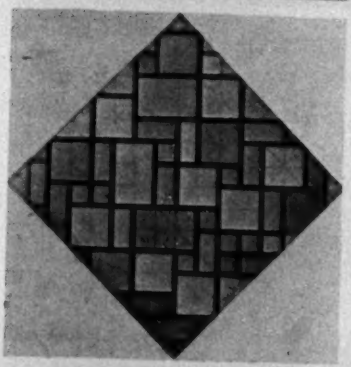
Parijs 98

Compositie. Lichte kleurvlakken met grijze contouren, 1919

doek, 49 x 49, ges.r.o. P M 19

Particuliere verzameling

99

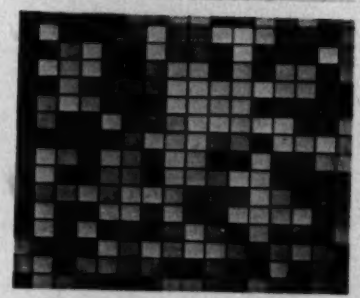


Compositie. Lichte kleurvlakken met grijze lijnen, 1919

doek, diag. 84, ges. onder P M 19

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

100



Compositie. Dambord, lichte kleuren, 1919

doek, 86 x 106, ges.l.o. P M 19

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

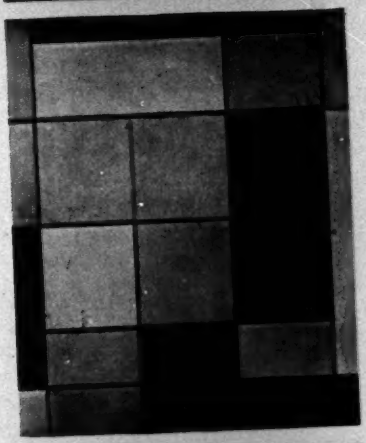
101

Compositie. Dambord, donkere kleuren, 1919

doek, 84 x 102, ges.l.o. P M '19

S. B. Slijper, Blaricum

102



Compositie met rood, blauw en groen, 1920

doek, 67 x 57, ges.m.o. P M 20

J. J. P. Oud, Wassenaar

103

Compositie met rood, geel en blauw, 1920

doek, 52 x 60, ges.l.o. P M '20

Mevr. B. v. d. Muijzenberg-Willemse, Amsterdam

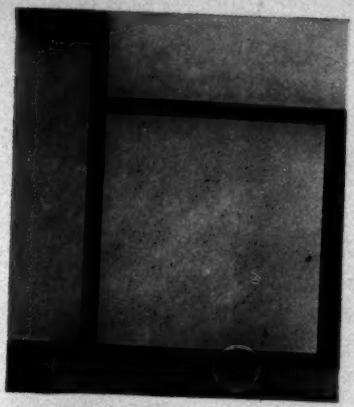
104

Compositie met rood, geel en blauw, 1921

doek, 80 x 50, ges.l.o. P M 21

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

105

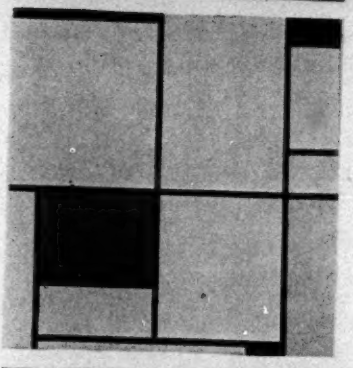


Compositie met rood, geel en blauw, 1921

doek, 39.5 x 35, ges.l.o. P M 21

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage. Bruikleen van S. B. Slijper, Blaricum

106

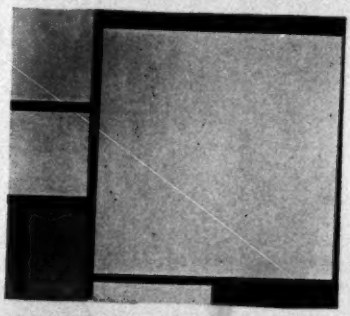


Compositie met rood, geel en blauw, 1921

doek, 103 x 100, ges.r.o. P M 21

S. B. Slijper, Blaricum

107

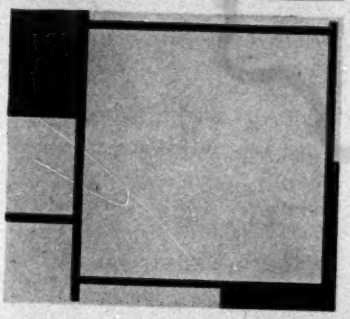


Compositie met rood, geel en blauw, 1922

doek, 40 x 52.5, ges. onder P M '21

Til Brugman, Reeuwijk

108

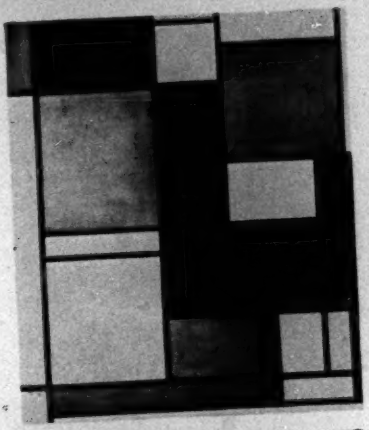


Compositie met rood, geel en blauw, 1922

doek, 40 x 50, ges. onder P M 22

J. J. P. Oud, Wassenaar

109

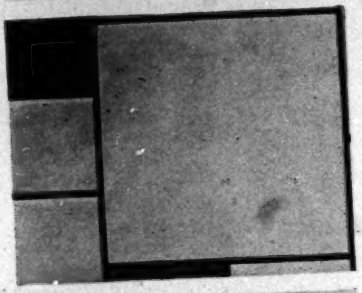


Compositie met rood, geel en blauw (Tableau No. II) 1921–1925

doek, 75 x 65, ges.l.o. P M '21-'25

Max Bill, Zürich en Ulm

110

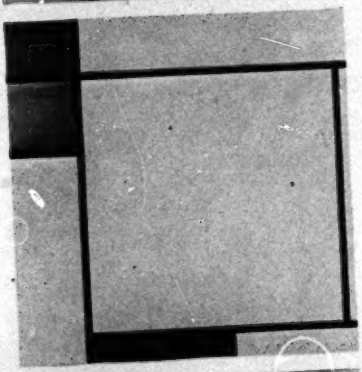


Compositie met rood, geel en blauw, 1927

doek 40 x 52, ges.m.o. P M '27

Jhr. Mr. M. J. I. de Jonge van Ellemeet, Arnhem

111

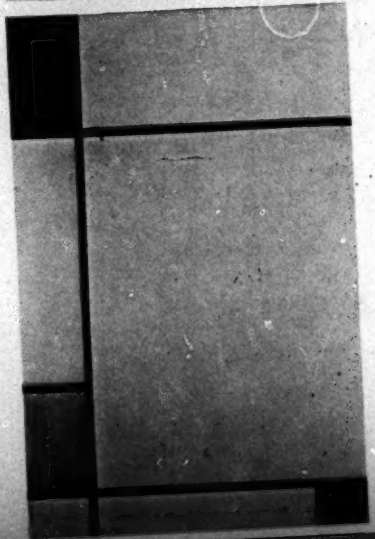


Compositie met rood, geel en blauw, 1927

doek, 51 x 51, ges. onder P M '27

J. J. P. Oud, Wassenaar

112

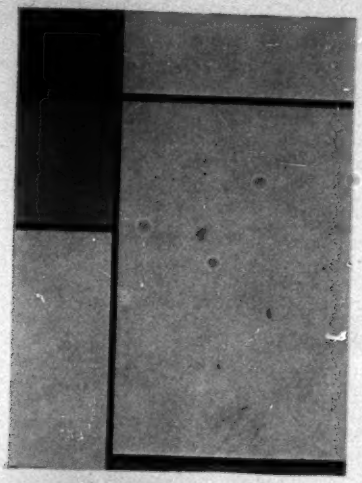


Compositie met rood, geel en blauw, 1927

doek, 61 x 40, ges.l.o. P M '27

Stedelijk Museum, Amsterdam

113

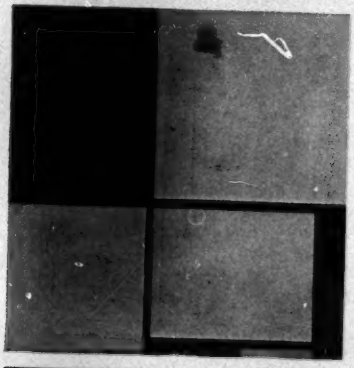


Compositie I, met zwart, geel en blauw, 1927

doek, 73 x 54, ges. onder P M 27

Dr. Carola Giedeon-Welcker, Zürich

114

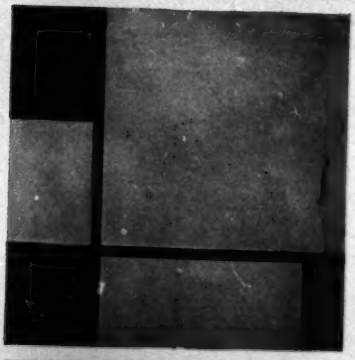


Compositie met rood, geel en blauw, 1928

doek, 45 x 45, ges.l.o. Piet Mondrian 28

Particuliere verzameling

115



Compositie met rood, geel en blauw, 1929

doek, 52 x 52, ges.r.o. P M 29

Ch. J. F. Karsten, Amsterdam

116

Compositie met geel en blauw, 1929

doek, 50 x 50, ges.r.o. P M 29

Museum Boymans, Rotterdam

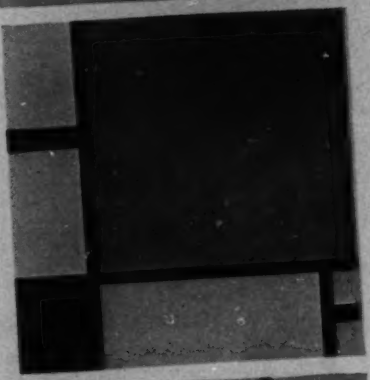
117

Compositie No. II, met geel en blauw, 1930

doek, 50.5 x 50.5, ges. onder P M 30

Dr. Carola Giedion-Welcker, Zürich

118

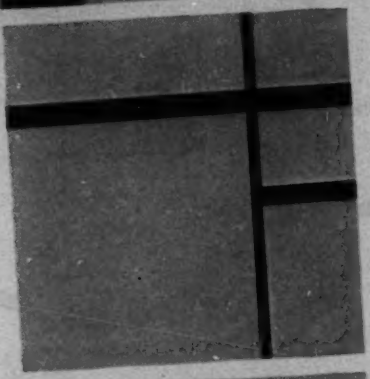


Compositie met rood, geel en blauw, 1930

doek, 48 x 48, ges.l.o. P M 30

Alfred Roth, Zürich

119

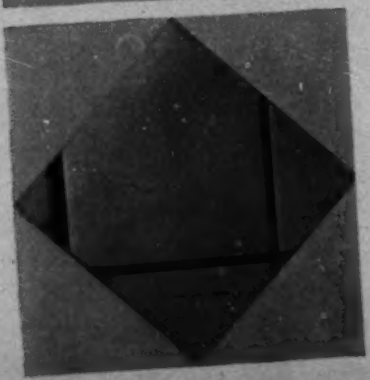


Compositie No. 2, met zwarte lijnen, 1930

doek, 50 x 51, ges.l.o. P M '30

Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven

120



Foxtrot A, 1930

doek, diag. 110, ges.l.o. P M '30

Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.

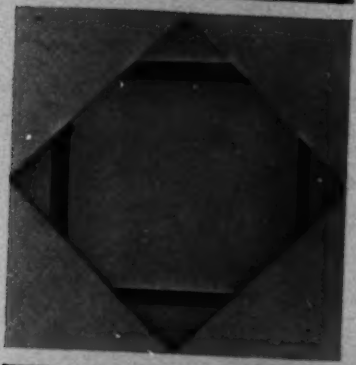
121

Compositie D, met rood, geel en blauw, 1932

doek, 42 x 33.5, ges.r.o. P M 32

Max Bill, Zürich en Ulm

122



Compositie met gele lijnen, 1933

doek, diag. 133, ges.r.o. P M 33

Gemeentemuseum, 's-Gravenhage

123

Compositie met geel en blauw, 1933

doek, 41 x 33, ges.l.o. P M 33

B. Merkelbach, Amsterdam

Geen afb. 124

Compositie, 1937

doek, 79 x 80, ges. onder P M 37

Marcus Brumwell, Londen

Londen 125

Compositie met zwart en blauw, ± 1938

doek, 50 x 60

Kunsthandel G. J. Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage

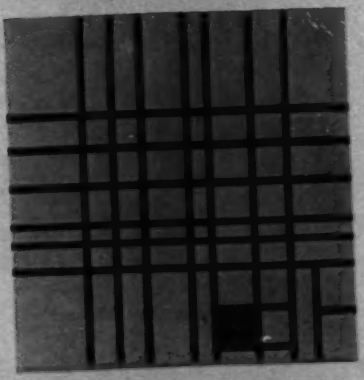
126

Compositie met wit, geel en rood, 1938

doek, 79.5 x 62, ges. onder P M 38

Coll. Harry Holtzman, via Sidney Janis Gallery, New York

New York 127



Compositie met blauw vlak, 1936-1942

doek, 61 x 61, ges. onder P M 36-42

Coll. Harry Holtzman, via Sidney Janis Gallery, New York

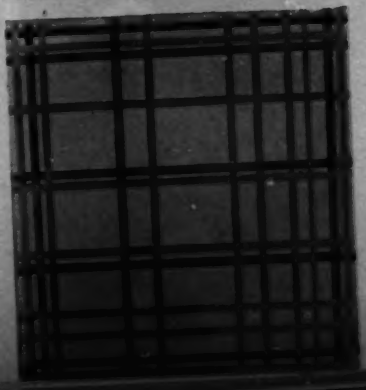
128

Compositie met rood, geel en blauw, 1936-

doek 60 x 55, ges. onder P M 36-43

Coll. Harry Holtzman, via Sidney Janis Gallery, New York

129



New York City, 1942

doek 120 x 114, ges.l. en r.o. P M 42

Coll. Harry Holtzman, via Sidney Janis Gallery, New York

Aanvulling

29
a

Bos

krijttekening, 30 x 40

Mevr. E. A. van Hoek, Delden

29
b

Landschap bij Oele

krijttekening, 29.5 x 32

Particuliere verzameling

53
a

Blauwe boom

karton, 55.5 x 74.5, ges.r.o. P.M.

W. C. van Dijk, De Bilt

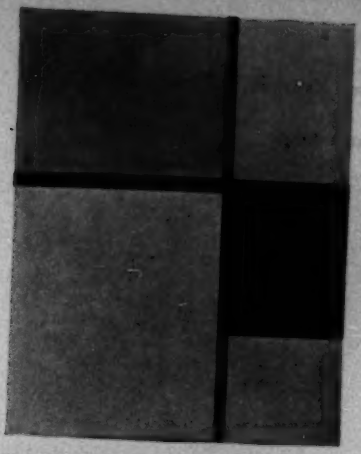
95

Zelfportret, 1918

doek, 88 x 73, ges.l.o. Piet Mondriaan '18

S. B. Slijper, Blaricum

116
a

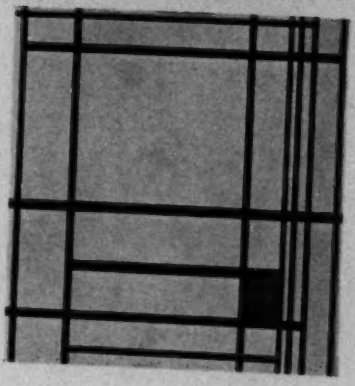


Compositie met geel en blauw, 1929

doek, 40.5 x 32.5 ges.l.o. P M '29

A. Müller Lehning, Amsterdam

124



Compositie, 1937

doek, 80 x 77, ges.r.o. P M '37

Marcus Brumwell, Londen

130

Perle Fine

Copie van: P. Mondrian, Victory Boogie Woogie

doek, diag. 180

Mr. en Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Conn.

131

Perle Fine

Interpretatie van: P. Mondrian, Victory Boogie Woogie

doek, diag. 180

Perle Fine, Meriden, Conn.

132

Perle Fine

Analyse in 12 staten van: P. Mondrian,

Victory Boogie Woogie

Perle Fine, Meriden, Conn.

Uitgave: Dienst voor Schone Kunsten, 's-Gravenhage

Druk: N.V. Ando, 's-Gravenhage

Typografische verzorging: Bertram Weihs

16th March, 1955.

B.T.

QUEENSLAND LIBRARY